

M. BAHTIN

PROBLEMELE POETICII LUI DOSTOIEVSKI

M. BAXTHH

nPOBJIEMbl nOSTHKH jJOCTOEBCKOrO H3«aHHe BTopoe,
nepepa6oTaHHoe h «onojiHeHHoe

CoBeTCKHli nHcareb MockBa - 1963

Toate drepturile asupra aceste versiuni stnt rezervate Editurii UNIVERS

PROBLEMELE POETICH

LUI

DOSTOIEVSKI

M. BAHTIN

In românește de S. RECEVSCHI

București 1970 Editura UNIVERS

l

DIN PARTEA AUTORULUI

Lucrarea de față este consacrată problemelor poeticii¹ lui Dostoievski și examinează opera scriitorului exclusiv sub acest aspect.

Apreciem în persoana lui Dostoievski pe unul din marii novatori ai formei artistice. Avem convingerea că el a creat un tip inedit de gândire artistică, pe care l-am denumit în mod convențional polifonic. Acest tip de gândire artistică și-a găsit expresia în romanele lui Dostoievski, semnificația lui a depășit însă cadrul creației exclusiv românești, atingând și unele principii fundamentale ale esteticii europene. Mai mult, se poate spune că, într-un fel, Dostoievski a creat un nou model artistic al lumii, în care numeroase elemente esențiale ale vechii forme artistice au suferit o transformare radicală. De altfel, lucrarea de față își propune să scoată la lumină, cu ajutorul analizei teoretico-literare, această înnoire de principiu adusă de Dostoievski.

Principalele caracteristici ale poeticii lui Dostoievski n-au trecut, desigur, neobservate în cadrul vastei literaturi consacrate scriitorului (primul capitol al acestei lucrări oferă o trecere în revistă a opiniilor importante în această problemă), dar nici caracterul lor principial nou, și nici unitatea lor organică în asamblul universului artistic al lui Dostoievski nu și-au găsit câtuși de puțin o tălmăcire și elucidare mulțumitoare. Exegeza dostoievskiană s-a ocupat cu predilecție de

problematica ideologică a creației scriitorului. Stringența tranzitorie a acestei problematice pune în umbră elementele structurale constante și de mai mare profunzime ale viziunii sale artistice. Faptul că Dostoievski a fost în primul rând artist (e drept,

În tot cuprinsul volumului, spațierile marchează sublinierile autorului cărții, iar cursivul - sublinierile aparținând lui Dostoievski și altor scriitori citați.

de un tip aparte), și nu filozof ori publicist, era adesea aproape total neglijat.

Cercetarea anume a poeziei lui Dostoievski rămîne un obiectiv actual al științei literare.

În vederea acestei a doua ediții, cartea noastră, apărută inițial în 1929, cu titlul Problemele creației lui Dostoievski, a fost revizuită și simțitor completată. Cu toate acestea, nici în actuala ei formă lucrarea nu poate pretinde, desigur, că ar fi examinat exhaustiv problemele abordate, mai ales cînd e vorba de probleme atît de complexe ca aceea a romanului polifonic în ansamblul lui.

CAPITOLUL INTII

ROMANUL POLIFONIC AL LUI DOSTOIEVSKI ȘI PREZENTAREA LUI ÎN LITERATURA CRITICĂ

CERCETÎND bogata literatură consacrată lui Dostoievski, rămîi cu impresia că ea nu se referă la un s i n g u r scriitor artist, autor de romane și nuvele, ci la o întreagă suită de expuneri filozofice aparținînd mai multor scriitori gînditori -- Raskolnikov, Mîșkin, Stavroghin, Ivan Karamazov, Marele Inchizitor și alții. Pentru critica literară, opera lui Dostoievski apare scindată într-o serie de construcții filozofice autonome și reciproc contradictorii, susținute de către eroii săi. Printre ele, concepțiile autorului însuși nu figurează nici pe departe în prim plan. Pentru unii cercetători, vocea lui Dostoievski se contopește cu vocile cutăror eroi ai săi, pentru alții ea constituie o sinteză sui-generis a tuturor acestor voci ideologice, în sfîrșit, pentru alții, aceste voci acoperă vocea scriitorului. Cu eroii lui Dostoievski se polemizează, de la ei se învață, alții încearcă să le dezvolte în continuare concepțiile, pentru a le transforma într-un sistem finit. Eroul este învestit cu independență și autoritate ideologică, el le apare ca autor al unei concepții ideologice proprii, plenare, și nicidecum ca un obiect al

viziunii artistice definitorii a lui Dostoievski. În concepția criticilor, cuvintele eroului, cu importanța lor plenară și directă, sparg planul monologic al romanului și provoacă la un răspuns nemijlocit, ca și cum eroul nu ar fi un obiect al cuvîin-tului scriitoricesc, ci un purtător independent al propriului său cuvînt.

Această particularitate a literaturii consacrate lui Dostoievski este foarte bine caracterizată de către B. M. En-ghegardt. „Dacă analizăm literatura critică rusă consacrată operelor lui Dostoievski, spune el, constatăm fără efort că, în afara cîtorva rare excepții, ea nu depășește nivelul spiritual al eroilor săi preferați. Nu ea este stă-pîină pe materialul studiat, ci, dimpotrivă, materialul o domină cu totul. Ea continuă și acum să învețe de la Ivan Karamazov și Raskolnikov, de la Stavroghin și Marele Inchizitor, împotmolindu-se în aceleași contradicții în care s-au împotmolit ei, oprindu-se nedumerită în fața problemelor nerezolvate de ei și plecîndu-și cu respect capul în fața frămîntărilor lor complexe și chinuitoare.” * Găsim o observație similară la J. Meier-Gräfe: „Cui i-a dat vreodată în gînd să participe la vreuna din numeroasele conversații oferite de romanul *Educația sentimentală*? Cu Raskolnikov însă discutăm, și nu doar cu el, ci și cu oricare dintre figuranți.” 2

Această trăsăhiră proprie exegezei dostoievskiene nu-șî află, firește, explicația exclusiv în neputința metodologică a gîndirii critice și nici nu poate fi privită ca o totală nesocotire a voinței artistice a autorului. Nu, atitudinea exegezei, întocmai ca și receptarea spontană din partea cititorilor, care angajează întotdeauna discuții cu eroii lui Dostoievski, răspunde realmente principalei particularități structurale a operelor sale. Dostoievski, la fel cu Prometeul lui Goethe, nu creează sclavi muți (cum face Zeus), ci oameni liberi, capabili să stea alături de creatorul lor, să-l contrazică și chiar să i se pună împotrivă.

(Pluralitatea vocilor și conștiințelor autonome și necontopite, autentică polifonie a vocilor cu valoare plenară constituie într-adevăr principala parti-

1 B.M. 3nrejibrapflT, HdeoAoauiiecKuu poMan AocmoeKoao. Vezi culegerea O. M. MocmoeecKuu. Cmambu u Mamepua.AU. c6. nofl. pefl. A.C.

flcwiHHHHa, M.-II»

H3A-B0..MblCJlh", 1924,- p. 71.

1 JuliusMeier-Grafe, *Dostojevshi der Dichter*, Berlin, 1926, p.189. Citez după detailata lucrare a Tamarei Motîlioia *JXocmoeCKiia u Mupoean Jiumepamypa (K noc-manoaKe eonpoca)*, publicată în culegerea Academiei de Științe a U.R.S.S. *T eoπτtcm eo P. M. HocmoeecKoeo*, M., 1959, p. 29.

cularitate a romanelor lui Dostoievski] *fip*. operele lui nu evoluează o multitudine de caractere și destine, trăind în același univers obiectiv și trecute prin filtrul aceleiași conștiințe scriitoricești; nu, întru închegarea unitară a unui eveniment, aici se îmbină, fără a se contopi, o pluralitate de conștiințe egale în drepturi, cu universurile lor. 1 Prin însăși concepția artistică a scriitorului, principalii eroi destoievskieni sînt nu numai obiecte ale cuvîntului său, dar și subiecte purtătoare ale propriului lor cuvînt cu semnificație directă] De aceea cuvîntul eroului nu se limitează aici la ob"îșnuitele lui funcții caracterologice și fabulativ-pragmatice 1, dar nici nu servește drept expresie a poziției ideologice proprii autorului (ca la Byron, bunăoară] CT Conștiința eroului este dată ca una străină,, aparținînd altcuiva, fără însă a se obiectualiza, fără a se închide, fără a deveni un simplu obiect al conștiinței autorului. în acest sens, imaginea eroului dostoievskian se deosebește de obișnuita imagine obiectivată a eroului din romanul tradițional

Dostoievski este creatorul romanului polifoni c,1 un gen de roman esențialmente nou. De aceea opera sa nu se încadrează în nici una din formele existente și nu se supune nici uneia din schemele stabilite de istoria literaturii, pe care ne-am deprins să le aplicăm fenomenelor caracteristice pentru romanul european în scrierile sale apare un erou cu glasul construit întocmai ca și glasul autorului însuși din romanul de tip obișnuit. „Ia iirmațiile eroului cu privire la persoana lui și la universul înconjurător cîntăresc tot atît de greu pe cît cîntăresc îndeobște afirmațiile autorului. Cuvîntul său nu se subordonează imaginii obiectivate a eroului spre a deveni unul din ele-

1 Cu alte cuvinte, la motivările practice, de viață.

mente ce-l caracterizează și nici nu servește drept megafon pentru

glasul autorului. El se bucură de o autonomie cu totul neobișnuită în structura operei, părînd că răsună alături de cuvîntul autorului și se împletește într-un fel nemaîntîlnit cu acesta și cu vocile celorlalți eroi, de egală intensitate cu el.

Prin urmare, conexiunile pragmatice din subiect de ordin obiectual ori psihologic sînt insuficiente pentru universul lui Dostoievski, căci aceste conexiuni presupun o-biectivarea, obiectualizarea eroilor în concepția autorului; ele leagă și îmbină chipuri umane precis conturate într-un singur univers, receptat și interpretat monologic, și nu o pluralitate de conștiințe egale în drepturi, împreună cu universurile lor. (Pragmatica uzuală a subiectului joacă un rol secundar în romanele lui Dostoievski, îndeplinind aici funcții speciale, nu pe cele obișnuite. Ultimele legături care încheagă unitatea universului din romanul său sînt de altă natură; evenimentul principal dezvăluit aici nu admite interpretarea pragmatică uzuală a subiectului.

Și apoiconstruirea însăși a narațiunii indiferent dacă este efectuată* de autor, de un povestitor sau de unul dintre eroi, trebuie să se deosebească radical de aceea din romanele de tip monologic) Poziția de pe care se face narațiunea, se clădește o imagine ori se dă o informație trebuie să aibă o orientare nouă față de această lume nouă, lumea unor conștiințe subiective egale în drepturi, și nu a unor eroi obiectivați. Cuvîntul narativ, figurativ și informativ trebuie să elaboreze cumva o altă atitudine față de obiectul său.

În acest fel, toate elementele de structură a romanului dostoievskian poartă amprenta unei profunde originalități; ele sînt determinate de acea nouă misiune artistică, pe care numai Dostoievski a știut s-o formuleze și s-o ducă la bun sfîrșit în toată amploarea și adîncimea ei: rmisiunea de a construi un univers polifonic și de a dărîma formele existente ale romanului vest-european, în esență monologic (omofonic)

Privit prin prisma concepției și viziunii consecvent-monologice asupra universului figurat, precum și prin prisma canonului monologic al construcției romanului, universul lui Dostoievski poate părea un haos, iar construcția romanelor sale un conglomerat de materiale eterogene și principii incompatibile ale formei. Profunda u-nitate organică, consecvența

și integritatea poeziei lui Dostoievski nu pot fi înțelese decât în lumina principalului său obiectiv artistic, formulat de noi mai sus.

Cu cele de mai sus am formulat teza pe care o susținem, înainte de a trece la dezvoltarea ei pe baza materialului oferit de operele lui Dostoievski, să vedem cum s-a refractat în literatura critică particularitatea pe care am declarat-o esențială în creația sa. Nu avem intenția să oferim aici un studiu cât de cât complet asupra literaturii critice generate de opera lui Dostoievski. Ne vom opri doar asupra câtorva din lucrările consacrate scriitorului în secolul al XX-lea, și anume asupra acelor care se ocupă, în primul rând, de problemele poetice, Dostoievski, în al doilea rând, abordă principalele particularități.....ale, aceluia. pe poziții mai la pro-

piate de cunoștințe. Așadar, am făcut alegerea din punctul de vedere al tezei noastre și, în consecință, ea este subiectivă. În cazul de față, însă, caracterul subiectiv al alegerii a fost inevitabil și totodată îndreptățit, în-

1 De aici nu reiese, firește, că Dostoievski rămîne un izolat în istoria romanului și că romanul polifonic creat de el nu ar fi avut precursori. Ne vedem însă siliți a face aici abstracție de probleme de ordin istoric. Ca să-l localizăm în mod convenit pe Dostoievski în istorie și ca să arătăm conexiunile sale esențiale cu precursorii și contemporanii, trebuie în primul rând să scoatem la lumină originalitatea sa, să-l arătăm pe Dostoievski în Dostoievski, chiar dacă, pînă la mai ample cercetări istorice, această definire a originalității va avea numai un caracter preliminar și orientativ. Fără această prealabilă acțiune orientativă, cercetările istorice degenerază într-un șir incoerent de confruntări incidentale. Abia în capitolul IV al cărții noastre ne vom referi la problema tradițiilor genului în opera lui Dostoievski, adică la problema poeziei istorice.

Întrucît nu prezentăm aici un studiu istoric și nici măcar o trecere în revistă. Ne interesează doar să fixăm reperele tezei noastre, să stabilim locul ce revine punctului nostru de vedere printre punctele de vedere existente în literatura de specialitate, asupra poeziei lui Dostoievski. În procesul acestei reperări vom elucida unele aspecte ale tezei noastre.

Literatura critică consacrată lui Dostoievski a constituit până în ultima vreme un ecou ideologic mult prea direct al vocilor eroilor săi pentru ca să poată recepta cu obiectivitate particularitățile artistice ale structurii noi pe care el o imprimă romanului. Mai mult, căutînd să descifreze sub raport teoretic această nouă lume polifonă, critica n-a găsit altă cale mai propice decît aceea de a reduce această lume la monologul de tip obișnuit, adică de a percepe o operă de concepție artistică esențial-mente nouă prin prisma concepției vechi, uzuale. Unii critici, covîrșiți de substanța convingerilor ideologice ale unora dintre eroi, au încercat să le închege într-un sistem monologic unitar, ignorînd tocmai considerabila plurilateralitate de conștiințe contopite. Căjă intra în concepția creatoare a artistului. Alții, pasivi în fața farmecului ideologic nemălocit al operei, prefăceau conștiințele auto-nome ale eroilor în psihisme obiectualizate, receptate în mod obiectiv, și receptau universul dostoievskian la fel cu universul obișnuit al romanului social-psihologic european. În locul fenomenului de interacțiune a unor conștiințe autonome apărea în primul caz un monolog filozofic, iar în cel de al doilea, o lume obiectivă înțeleasă monologic, raportată la o conștiință scriitoricească unică și unitară.

Atît cofilozofarea însoțită cu eroii, cît și analiza obiectiv indiferentă de factură psihologică ori psihopatologică sînt la fel de neputincioase în a sesiza arhitectura artistică propriu-zisă a operelor lui Dostoievski. Extazierea celor dinții îi împiedică să-și facă o idee obiectivă, autentic realistă despre universul unor conștiințe străine de a lor, iar realismul celorlalți e „plafonat”. Apare limpede că atît unii cît și ceilalți ori ocolesc cu totul problemele artistice propriu-zise, ori le tratează numai accidental și la suprafață.

Monologizarea filozofică constituie principala cale folosită de literatura critică de spre Dostoievski. Au urmat-o Rozanov, Volin și Merejkovski, Șestov și alții. Incercînd să înghesuie în limitele sistemului monologic al unei concepții unice despre lume pluralitatea de conștiințe prezentată de artist, acești cercetători s-au văzut siliți să recurgă fie la antinomie, fie la dialectică. Ei desprindeau din conștiințele concrete și integrale ale eroilor (și din cea a autorului) teze ideologice pe care ori le așezau într-o

serie dialectică dinamică, ori le opuneau una alteia, ca pe niște antinomii absolute, insolubile. Interacțiunii mai multor conștiințe necontopite îi era substituită o corelație de idei, gânduri, situații proprii unei singure conștiințe.

Dialectica și antinomia, ce-i drept, își fac simțită prezența în universul lui Dostoievski. Gândirea eroilor săi eștg uneori într-adevăr dialectică ori antinomică. Păr toate conexiunile logice rămîn în limitele fiecărei conștiințe în parte și nu influențează raporturile evenimentțiale dintre aceste conștiințe. Lumea lui DostoJaki£st.erofxind personalistă. Fiecare gând este receptat și redat ca o po-zițiea unei personalități. De aceea seria dialectică sau antinomică reprezintă, chiar și în planul diferitelor conștiințe, doar un element abstract, indisolubil împletit cu alte elemente ale unei conștiințe plene concrete. Prin această conștiință concretă, întruchipată în glasul viu al unui om plinar, seria logică se integrează în unitatea evenimentului zugrăvit. Ideea introdusă într-un eveniment devine ea însăși evenimentțială și dobîndește acel caracter aparte de „idee-sentiment”, „idee-fortă”, care creează originalitatea unică a „ideii” din lumea artei do-stoievskiene.. Retrasă din interacțiunea evenimentțială a conștiințelor și îngrămădită într-un context de sistem monologic, fie și cel mai dialectic cu putință, ideea își pierde în mod inevitabil originalitatea și se transforma într-o defectuoasă afirmație filozofică. Tocmai de aceea toate marile monografii despre Dostoievski, concepute în planul monologizării filozofice a creației scriitorului, contribuie prea puțin la înțelegerea particularității structurale a universului său artistic, formulată de noi. Deși a generat toate aceste monografii, particularitatea de mai sus nu devine în ele sieși inteligibilă.

Înțelegerea conștientă începe acolo unde se fac tentative de a se aborda creația lui Dostoievski într-o manieră mai obiectivă, și nu numai cu referire la ideile în sine, ci privind fiecare operă ca un întreg artistic.

Viaceslav.Iy.an.oW a fost primul care a dibuit principala particularitate structurală a universului artistic do-stoievskian - ce-i drept, însă, doar a dibuit-oEl definește realismul lui Dostoievski drept un realism fondat nu pe cunoaștere (obiectivă), ci pe „pătrundereX Să afirmi un „eu” străin nu ca pe un obiect, ci ca pe un alt subiect

- iată principiul pe care se bazează concepția despre lume la Dostoievski. Afirmarea unui „eu” străin - „tu ești”

- constituie de altfel problema pe care, după părerea lui Ivanov, trebuie s-o rezolve eroii lui Dostoievski, spre a înfrânge solipsismul lor etic, conștiința lor „idealistică” decuplată, și spre a transforma pe un altul dintr-o umbră în realitate vie. La Dostoievski, catastrofa tragică se întemeiază întotdeauna pe decuplarea solipsistă a conștiinței eroului, pe izolarea lui în propria sa lume.

Prin urmare, afirmarea unei alte conștiințe drept un subiect egal și nu drept un obiect reprezintă postulatul etico-religios care determină conținutul romanului dostoievskian (catastrofa conștiinței decuplate). Pe acest principiu propriu concepției sale despre lume își bazează

1 Vezi lucrarea sa floemoecKuu u poMaH-mpmedua, publicată în volumul

Boposdbi u Mexcu, M., H3fl-B0 „MycareT”, 1916, pn. 33-34. » *Op. cit.*, pp. 33-34.

autorul interpretarea universului eroilor săi. Ivanov arată, așadar, numai refracția pur tematică a acestui principiu în conținutul romanului, și mai cu seamă aspectul ei negativ: eroii eșuează, nefiind pînă la urmă în stare să accepte pe un altul, să zică „tu ești”. Afirmarea (și non-afirmarea) altui „eu” de către erou constituie tema operelor lui Dostoievski.

Dar această temă este perfect posibilă și în cazul romanului de tip pur monologic, fiind, de altfel, adesea tratată în el. Prin faptul că reprezintă postulatul etico-religios al autorului și constituie o temă substanțială pentru opera literară, afirmarea unei alte conștiințe nu creează implicit și o nouă formă, un nou tip de construcție de roman.

Viaceslav Ivanov n-a arătat felul în care acest principiu al concepției lui Dostoievski despre lume devine principiul pe care scriitorul își întemeiază viziunea artistică a universului și construiește edificiul artistic al unui întreg literar, care este romanul. Or, pentru cercetătorul literar nu prezintă interes decît acest aspect al problemei, adică principiul de construcție literară concretă, și nu principiul etico-religios propriu unei abstracte concepții despre lume. Și numai acest aspect al său poate fi descifrat cu

obiectivitate pe temeiul materialului empiric al unor opere literare concrete.

Dar Viaceslav Ivanov n-a făcut acest lucru. În capitolul consacrat „principiului formei”, în pofida unor observații extrem de prețioase, Ivanov consideră totuși romanul lui Dostoievski în limitele tipului monologic. El n-a înțeles esența revoluției artistice radicale săvârșite de Dostoievski. Ivanov definește romanul dostoievskian drept un „roman-tragedie”, ceea ce ni se pare greșit *. Aceasta definiție denotă încercarea de a lega o formă artistică nouă de o tendință artistică cunoscută, drept care romanul lui Dostoievski ne apare ea un hibrid artistic.

1 Vom reveni ulterior cu analiza critică a acestei definiții formulate de Viaceslav Ivanov.

Prin urmare, deși a știut să aprecieze exact și în pro-lunzime principiul fundamental al creației lui Dostoievski - acela de a considera un alt „eu” nu ca pe un obiect, ci ca pe un alt subiect - Viaceslav Ivanov a înscris totuși acest principiu în formula monologică a concepției scriitoricești despre lume, văzînd în el doar o temă generoasă pentru zugrăvirea universului prin prisma conștiinței monologice a autorului. În plus, el și-a conjugat ideea cu o serie de afirmații de ordin etic și metafizic, care se sustrag unei verificări obiective în baza materialului oferit de operele lui Dostoievski. Problema artistică a construirii romanului polifonic, rezolvată pentru prima oară de către Dostoievski, a rămas, așadar, deschisă.

Și S. Askoldov definește principala particularitate a lui Dostoievski într-un fel asemănător cu Ivanov. Dar și el rămîne în cadrul interpretării monologice a concepției etico-religioase dostoievskiene, eonsiderînd conținutul operelor sale drept un monolog al scriitorului.

„Cea dintîi teză etică a lui Dostoievski, spune Askoldov, pare la prima vedere extrem de formală și totuși într-un anume sens, este extrem de importantă. «Să fii o personalitate» - ne spune el cu toate aprecierile și simpatiile sale.”^{4f} După Askoldov, personalitatea se deosebește de caracter, tip și temperament, care constituie îndeobște obiectul reprezentării în literatură, prin excep-

1 Viaceslav Ivanov comite aici o tipică eroare metodologică: neglijînd forma, trece direct de la concepția despre lume a autorului la conținutul

operelor sale. În alte cazuri Ivanov oferă o interpretare mult mai adecvată corelației dintre concepția despre lume și formă.

1 Ne referim, de exemplu, la afirmația lui Ivanov că eroii lui Dostoievski ar fi cu toții niște dubli multiplicați ai însuși scriitorului, care a suferit o metamorfoză, schimbându-și parcă încă din timpul vieții înfățișarea sa lumească (*op.* «., pp. 39,40).

Vezi articolul său *PejiueuoaoHO-smimecKoe SHautnue flocmoeecKoeo.* în culegerea P. M. *UocmoeecKuu. Cmambu u MatncpuaAbt*, c6. I, noA. pefl. A.C. Ao

M.- n" H3fl-BO „MfJCJIh", 1922.

* *Op. cit.*, p. 2.

ționala ei libertate interioară și prin totala ei independență față de mediul din afară

Acesta ar fi, prin urmare, principiul concepției etice proprii autorului. De la această concepție despre lume, Askoldov trece direct la conținutul romanelor lui Dostoievski și demonstrează cum și datorită cărui fapt eroii lui Dostoievski devin în viață oameni cu personalitate și se manifestă ca atare. Astfel, personalitatea intră în mod inevitabil în conflict cu mediul exterior, și înainte de toate într-un conflict exterior cu tot felul de reguli uzuale. Drept care „scandalul”, prima și cea mai exterioară manifestare a patosului personalității, joacă un rol imens în operele lui Dostoievski, O manifestare mai profundă a patosului personalității în viață este, după părerea lui Askoldov, crima. Aîn romanele lui Dostoievski, spune el, crima oglindește problema etico-religioasă, așa cum este pusă în viață. Pedepsa este forma de soluționare a acesteia. De aceea amîndouă constituie tema fundamentală a creației lui Dostoievski”2

Așadar, criticul se referă mereu la mijloacele de manifestare a personalității în viață, și nicidecum la mijloacele viziunii și redării ei de către scriitor în condițiile unei anume construcții artistice, în cazul de față, romanul. Apoi, însăși corelația dintre concepția despre lume a autorului și lumea eroilor este înfățișată eronat. Calea tipică romanului monologic de factură romantică înregistrează trecerea nemijlocită de la patosul personalității în concepția despre lume a autorului la patosul real al eroilor

săi și de aici din nou la concluzia monologică a autorului. Dostoievski nu a urmat acest fir.

„Prin toate simpatiile și aprecierile sale artistice, spune Askoldov, Dostoievski proclamă o teză de maximă importanță: sceleratul, sfântul, păcătosul de rînd care și-au dus pînă la limită elementul personal prezintă în-

1 *Op. cit.*, p. 5. *Op. cit.*, p. 10.

2 - c. 514

tr-un fel o valoare egală, în raport cu calitatea personalității care ține piept șuvoaielor tulburi ale «mediului» atotnivelator.” *i*

Declarațiile de acest fel sînt caracteristice pentru romanul romantic, care nu a cunoscut conștiința și ideologia decît ca patos al autorului și concluzie a acestuia, iar pe erou doar ca realizator al patosului scriitoricesc sau ca obiect al concluziei scriitorului. Romanticii sînt cei care își exprimă nemijlocit, în realitatea figurată, simpatiile și aprecierile lor artistice, obiectivînd și obiectualizînd tot ce nu poate fi acordat la accentul propriului lor glas.

[Originalitatea lui Dostoievski nu constă în faptul că el arproclamat valoarea personalității într-o manieră monologică (acest lucru l-au mai făcut și alții înaintea lui), ci că a reușit s-o vadă cu ochii unui artist obiectiv și s-o prezinte ca pe o personalitate străină, a altcuiva, fără a o transforma într-una lirică, fără a-și uni cu ea propriul său glas și totqdată fără s-o reducă la o realitate psihică obiectualizată.Înalta prețuire a personalității u-mane și-a spus cuvîntul în literatură și pînă la Dostoievski, dar chipul artistic al unei personalități străine (dacă acceptăm termenul lui Askoldov), precum și al multor personalități necontopite între ele, dar reunite în ansamblul unui singur fapt spiritual, și-a găsit deplina lui realizare de-abia în romanele lui.

Dostoievski a realizat surprinzătoarea autonomie interioară a eroilor săi - foarte bine relevată de Askoldov - recurgînd la mijloace artistice determinate. În primul rînd, la libertatea și autonomia eroilor față de autor în însăși structura romanului, mai exact față de obișnuitele lui tușe definitorii privind exteriorizarea și conturarea netă a personajelor. Ceea ce

nu înseamnă, firește, că eroul se exclude din cadrul concepției scriitoricești. Dimpotrivă, libertatea și autonomia sa intră cu necesitate în concepția autorului. Ea pare să-l predestineze pe erou libertății (relative, bineînțeles) și ca atare îl introduce în planul întregului, elaborat cu rigurozitate și minuțios calculat.

Libertatea relativă a eroului nu impietează asupra riguroasei precizii a construcției romanului, după cum prezența unor mărimi iraționale ori transfinite nu știrbește riguroasa exactitate a formulei matematice. Modul acesta nou de prezentare a eroului nu rezultă din alegerea temei ca atare (deși, bineînțeles, tema își are importanța ei), ci din totalitatea procedeelelor artistice deosebite de construire a romanului, al căror inițiator a fost Dostoievski.

În consecință, și Askoldov monologizează universul artistic al lui Dostoievski, transferă dominanta acestui univers în limitele unei predici monologice, coborîndu-i astfel pe eroi la rangul de simple ilustrații ale acestei predici. Askoldov a înțeles că la Dostoievski esențialul stă în viziunea și înfățișarea cu desăvîrșire nouă a omului interior, deci și a evenimentului care u leagă pe oamenii interiori, dar a deplasat tălmăcirea acestui fenomen în planul concepției despre lume a lui Dostoievski și în planul psihologiei eroilor.

Într-un alt studiu, posterior celui de mai sus, *Psihologia caracterelor la Dostoievski* *, Askoldov se limitează iarăși la analiza particularităților pur caracterologice ale eroilor dostoievskieni, fără a pune în lumină principiile care stau la temelia viziunii și reprezentării lor artistice. Deosebirea dintre personalitate, pe de o parte, și caracter, tip și temperament, pe de alta, este din nou comentată în plan psihologic. Totuși, în acest studiu, Askoldov se apropie considerabil mai mult de materialul concret al romanelor și oferă din plin observații extrem de prețioase cu privire la unele particularități artistice ale lui Dostoievski. Dar concepția lui Askoldov nu depășește nivelul observației particulare.

» *Op. cit.*, p. 9.

1 *ncuxoAoaua xapaKtnepoe y AocmoeacKolo*, în voi. II al culegerii *. AI. *Uoc-tnoeeCKuu. Cmambu u MamepuaAbL*, ed. cit.

Trebuie să spunem că formula lui Viaceslav Ivanov - afirmarea *eului* străin nu drept un obiect, ci drept un alt subiect, „tu ești” - deși are un caracter filozofic abstract, ne apare mult mai adecvată decât aceea a lui Askoldov - „să fii o personalitate”. Formula lui Ivanov transferă dominanta către personalitatea străină, afară de asta corespunde mai bine manierei scriitorului de a trata dialogul interior din conștiința eroului pe care o reprezintă; formula lui Askoldov este mai monologică și mută centrul de greutate pe realizarea propriei personalități, ceea ce, presupunând că postulatul lui Do-stoievski ar fi într-adevăr acesta, ar duce, pe planul creației artistice, la o construcție de roman de tip romantic subiectiv.

*

Leonid Grossman se ocupă de aceeași principală particularitate a creației lui Dostoievski, dar sub alt aspect, și anume sub aspectul construcției artistice propriu-zise a romanelor sale. Pentru L. Grossman, înainte de toate, creatorul unui nou gen de roman, extrem de original. Iată ce spune el: „Dacă aruncăm o scurtă privire asupra vastei sale activități creatoare și asupra tuturor înclinațiilor lui spirituale atât de variate, trebuie să admitem, cred, că valoarea primordială a lui Dostoievski nu constă atât în filozofie, psihologie ori mistică, ci mai mult în înscrierea unei file noi, într-adevăr geniale, în istoria romanului european” *.

[L. P. Grossman trebuie considerat drept primul cercetător obiectiv și consecvent al poeziei lui Dostoievski din știința literară sovietică.”)

În după părerea sa, principala caracteristică a poeziei lui Dostoievski o constituie încălcarea unității organice a materialului, pretinsă de canonul obișnuit, reunirea unor elemente cu desăvârșire eterogene și incompatibile în unitatea construcției romanului, destrămarea țesăturii

Трудно сказать, но мне кажется, что Достоевский, М., рождение нового, HayK, 1925 p. 165.

unitare și monolitice a narațiunii, Principiul fundamental pe care scriitorul clădește compoziția romanelor sale,, spune Grossman, este acela de a subordona unității con-, cepției filozofice și vârtejului evenimentelor elemente incompatibile, diametral opuse ale narațiunii, de a îmbina într-o

singură operă artistică confesiuni filozofice cu aventuri criminale, de a include drama religioasă în fabulația unei povestiri bulevardiere, de a-l purta pe cititor prin toate peripețiile unei povești de aventuri spre a-l aduce la revelațiile unui nou mister - iată câteva din obiectivele artistice care l-au preocupat pe Dostoievski, făcându-l să se angajeze la o muncă de creație de mare complexitate. În pofida vechilor tradiții ale esteticii, care cerea concordanță între material și prelucrarea lui - operație presupunând unitatea și, în orice caz, omogenitatea și înrudirea elementelor constructive ale operei artistice date, Dostoievski unește contrariile. El sfidează hotărît canonul fundamental al teoriei artei, propunîndu-și să biruie o dificultate maximă penfrun un artist: aceea de a crea din materiale eterogene, de valoare inegală și cu desăvîrșire străine între ele, o operă literară unitară și monolitică. Iată de ce cartea lui Iov, Mărturisirea sfîntului Ioan, textele evanghelice, Cuvîntul lui Simion Noul Teolog, tot ceea ce alimentează paginile romanelor sale și comunică tonul diverselor capitole oferă aici o îmbinare originală cu textul de gazetă, cu anecdota, cu parodia, cu scene de pe stradă, cu grotescul sau chiar cu pamfletul. Scriitorul aruncă fără teamă mereu alte elemente în creuzetele sale, știind, crezînd cu tărie că, în focul muncii sale creatoare, crîmpeiele brute rupte din realitatea cotidiană, senzaționalul povestirilor bulevardiere și filele de inspirație divină ale cărților sfinte se vor topi, se vor uni într-o nouă alcătuire, marcată profund de pecetea stilului și tonului său. „ x

Avem în fața noastră o admirabilă caracterizare descriptivă a trăsăturilor specifice compoziției și genului

1 *Ibidem*, pp. 175-176.

romanelor lui Dostoievski. O caracterizare aproape exhaustivă. Explicațiile lui L. Grossman însă ni se par insuficiente.

Într-adevăr, este greu de crezut că vîrtejul evenimentelor și unitatea concepției filozofice a operei, oricît de puternic ar fi primul și oricît de profundă a doua, ajung spre a soluționa problema extrem de complexă și contradictorie a compoziției, pe care L. Grossman a formulat-o atît de net și concret. În ceea ce privește vîrtejul evenimentelor, e limpede că, pe acest tărîm, cel mai banal roman cinematografic din zilele noastre poate rivaliza

cu Dostoievski. Cît despre unitatea concepției filozofice a operei ca atare, aceasta nu poate, prin ea însăși, sluji drept temelie supremă pentru unitatea artistică.

După părerea noastră, Grossman comite și o altă greșală, afirmînd că tot acest material extrem de felurit pe care îl utilizează Dostoievski este „marcat profund de pecetea stilului și tonului său”. A Dacă așa stau lucrurile, atunci care este deosebirea dintre romanul lui Dostoievski și romanul de tip obișnuit, sau „epopeea în maniera lui Flaubert, tăiată dintr-o bucată, fasonată la strung și monolitică”? Un roman ca *Bouvard et Pecuchet*, de exemplu, reunește în conținutul său un material dintre cele mai diferite, dar această eterogenitate în structura romanului nu prezintă și nici nu ar putea prezenta stridențe, deoarece ea este subordonată unității stilului și tonului personal de care este total pătrunsă, unității aceleiași lumi și aceleiași conștiințe. Unitatea romanului dostoievskian se ridică însă deasupra stilului personal și deasupra tonului personal, în accepția conferită acestora de romanul premergător lui Dostoievski.

Sub aspectul unității de stil după concepția monolo-giech (și deocamdată este singura concepție existentă), romanul lui Dostoievski are stiluri multiple sau este lipsit de stil, iar sub aspectul tonului, după aceeași concepție, romanul lui Dostoievski are accente multiple și de valori contradictorii accentele contradictorii se încrucișează în fiecare cuvînt din operele sale. Dacă materialul atît de felurit din Dostoievski s-ar desfășura într-un singur univers, legat exclusiv de conștiința unui autor monologic, problema reunirii unor elemente incompatibile n-ar fi fost dezlegată, iar Dostoievski ar fi rămas un artist mediocru, fără stil. Un asemenea univers monologic „s-ar descompune în mod fatal în părțile sale componente, străine și fără putință de îmbinare între ele, iar în fața ochilor noștri s-ar așterne - imobile, absurde și neajutorate - o filă din Biblie alături de o însemnare dintr-un jurnal de zi, sau niște cuplete apreciate de slugi alături de o odă înălțată de Schiller bucuriei” *.

De fapt, elementele incompatibile cuprinse în materialul lui Dostoievski sînt împărțite între mai multe lumi și între mai multe conștiințe egale în drepturi, ele nu sînt date în cuprinsul unui singur orizont, ci al cîtorva

orizonturi plenare și de egală valoare; aceste lumi, aceste conștiințe împreună cu orizonturile lor, și nu materialul în mod direct, se îmbină într-o unitate superioară, de ordinul doi, cum s-ar spune, unitatea romanului polifonic. Lumea cupletelor se îmbină cu lumea odei lui Schiller, orizontul lui Smerdeakov se îmbină cu orizontul lui Dmitri și Ivan. Datorită acestor lumi diferite, scriitorul poate dezvolta pînă la capăt originalitatea și specificul materialului său, fără a distruge unitatea întregului și fără a-i imprima acestuia un caracter mecanic. E la fel cu sistemele felurite de referință ce se împletesc în unitatea complexă a universului lui Einstein (firește, comparația lumii lui Dostoievski cu lumea lui Einstein este de factură pur artistică, nicidecum științifică).

„X Intr-altă lucrare, L. Grossman se apropie mai mult de polifonia romanului dostoievskian. In volumul *Drurrrml lui Dostoievski*. pi scoate în relief importanța covârșitoare -a-diaiogQhri-țTrperaacturscHHor. „Forma conversației oria”diSpTitei”spurîe” Grossman”, unde diferitele puncte de vedere pot domina cu rîndul, reflectand gama de nuanțe

. *Ibidetn*, p. 178.

ale unor crezuri contrarii, este cu deosebire adevărată pentru întruchiparea acestei filozofii în veșnică formare și efervescentă. Era firesc ca, în momentele sale de adîncă meditare la sensul fenomenelor și la misterul existenței universului, un artist și un observator de chipuri omenești de factura lui Dostoievski să recurgă la această formă de filozofare, în care fiecă opinie pare să devină o ființă, vie și este rostită de o voce umană vibrînd de emoție.” *l*

L. Grossman înclină să vadă în acest dialogism o consecință a contradicției incomplet înfrîntedîn concepția lui Dostoievski despre lume. în conștiința scriitorului s-au ciocnit două forțe viguroase, *skepsis-ul* umanist și credința, încleștate într-o neîncetată luptă pentru preponderența în concepția sa despre lume 2. j

Am putea respinge această explicație, ce depășește în fond materialul obiectiv de care dispunem, dar faptul însuși al pluralității (în cazul de față al dualității) conștiințelor necontopite este bine sesizat. Criticul remarcă foarte just și caracterul personalist de receptare a ideii la Dostoievski.

într-adevăr, fiecare părere devine la acest scriitor o făptură vie și nu poate fi ruptă de glasul omenesc întruchipat în erou. Introdusă într-un context abstract de sistem monologic, ea ar înceta să fie ceea ce este.

Dacă Grossman ar fi asociat principiul compozițional al lui Dostoievski - adică reunirea unor materiale total eterogene și incompatibile - cu pluralitatea unor conștiințe - centre neaduse la același numitor ideologic, el ar fi descoperit cheia artistică a romanelor lui Dostoievski,, polifonia.

Este caracteristică optica lui Grossman, care consideră dialogul dostoievskian ca pe o formă dramatică și orice dialogizare neapărat drept dramatizare. Literatura рpocManf *riymb ffocmoescKoeo, li., H3fl. BpOKray3-EpOH, 1924*» pp. 9-10. 1 *Ibidem*, p. 17.

modernă nu cunoaște decât dialogul dramatic și în parte dialogul filozofic, redus la dimensiunile unei simple forme de expunere, unui procedeu pedagogic. Or, dialogul dramatic din teatru și dialogul dramatizat din formele narative au întotdeauna o trainică și bine încheată montură monologică. Această montură monologică nu-și găsește, bineînțeles, o expresie verbală directă în dramă, dar tocmai aici ea ne apare deosebit de monolitică. Replicile dialogului dramatic nu divizează lumea zugrăvită, nu o împart în mai multe planuri; dimpotrivă, ele pot realiza un dramatism autentic numai în cadrul unei lumi cu o unitate într-adevăr monolitică. În dramă lumea trebuie să fie făurită dintr-o bucată. Orice slăbire a caracterului ei monolitic duce implicit la slăbirea dramatismului. Eroii se întâlnesc prin dialog în cadrul unui orizont unic al scriitorului, regizorului și spectatorului pe fundalul limpede al unei lumi omogene *. Acțiunea dramatică menită să dezlege toate controversile dialogului este concepută strict monologic. Autentică folosire a mai multor planuri ar distruge drama, deoarece acțiunea dramatică, fondată pe unitatea lumii zugrăvite, nu ar mai putea să închege drama și să o rezolve. Drama exclude îmbinarea mai multor orizonturi independente într-o unitate de supra-orizont, deoarece construcția ei nu oferă baza unei asemenea unități. De aceea adevăratul dialog dramatic nu poate juca în romanul polifonic al lui Dostoievski decât un rol cu totul secundar 2.

!Mai valoroasă este afirmația lui Grossman că romanele lui Dostoievski

din ultima perioadă a creației sale sînt niște mistere într-adevăr, misterul se dezvoltă pe mai multe planuri și este într-o anumită măsură polifonic. Dar planurile multiple și polifonia misterelor sînt pur formale, structura speciei neîngăduind o desfășurare substanțială a pluralității de conștiințe cu lumile

1 Caracterul eterogen al materialului de care vorbește Grossman este de-a dreptul”

de neconceput în dramă. 1 Motiv pentru care formula de „roman-tragedie” a lui Viaceslav Ivanov este greșită..

Vezi *nymb MocmoescKolo*, ed. cit., p. 10.

lor. Aici totul este hotărît, închis și terminat din capul locului, deși, ce e drept, nu într-un singur plan *.

f In romanul polifonic al lui Dostoievski nu este vorba de forma dialogală obișnuită, în care se desfășoară materialul interpretat monologic, pe fundalul ferm al unei lumi obiectuale unice. Nu, aici interesează ultimul dialog, adică dialogul ultimului întreg. În acest sens, întregul dramatic, cum am mai spus, este monologic; romanul lui Dostoievski este însă dialogal. El este clădit nu ca întregul unei singure conștiințe, care a absorbit în mod obiectual alte conștiințe, ci ca un întreg rezultat din interacțiunea mai multor conștiințe, fără ca vreuna din ele să devină în cele din urmă obiectul alteia și această interacțiune nu oferă conținut pentru obiectivarea întregii desfășurări după tipul monologic uzual (în planul subiectului, liric sau gnoseologic), făcîndu-l în consecință părtaș și pe contemplator. Departe de a oferi un suport sigur în afara faliei dialogale pentru o a treia conștiință care apreciază lucrurile monologic, romanul dostoievskian este construit în așa fel încît opoziția din dialog să rămînă insolubilă 2. Nici un element al operei nu este construit din punctul de vedere al acestei „terțe” conștiințe pasive. „Terțul” pasiv nu apare de fel în cursul romanului. Nu i se acordă nici un locușor atît sub raportul compoziției, cît și al sensului. Fapt ce constituie nu slăbiciunea, ci marea forță a autorului, ceea ce îl situează pe o poziție nouă, superioară celei monologice.

Un alt exeget al operei dostoievskiene, Otto Kaus, arată și el, în cartea *Dostoievski și destinul satelitului*, realitatea unor poziții ideologice de egală

autoritate pre-

1 Vom reveni ulterior asupra misterului ca și asupra dialogului filozofic de tip platonician, în legătură cu problema tradițiilor genului la Dostoievski (vezi capitolul IV).

3 Firește, nu ne referim la antinomie, la opoziția unor idei abstracte, ci la opoziția evenimentială a unor personalități plene.

cum și extraordinara eterogenitate a materialului constituie principala caracteristică a romanelor lui Dostoievski.) După părerea lui Kau, nici un scriitor nu și-a atras atâtea interpretări, opinii și aprecieri diametral opuse și reciproc eliminatorii câte și-a atras Dostoievski. Cel mai surprinzător îi apare faptul că operele lui Dostoievski paisă justifice toate aceste puncte de vedere diametral opuse, fiecare dintre ele aflându-și realmente confirmarea în romanele sale.

Kaus caracterizează excepționala multilateralitate și pluralitatea de planuri la Dostoievski după cum urmează: „Dostoievski este o gazdă care se împacă de minune cu musafirii cei mai feluriți, știe să capteze atenția societății celei mai pestrițe și să-i țină pe toți deopotrivă de încordați. Realistul de modă veche se poate entuziasma pe bună dreptate în fața imaginilor reprezentând ocna, străzile și piețele publice ale Petersburgului sau samavolniciile regimului autocrat, iar misticul se poate pasiona la fel de îndreptățit de contactul cu Aleoșa, cu prințul Mișkin și cu Ivan Karamazov pe care-l vizitează diavolul. Utopiștii de toate nuanțele își pot afla bucuria în visele «omului ridicol», ale lui Versilov ori Stavroghin, iar evlavioșii pot deveni mai tari cu duhul prin lupta pentru Dumnezeu purtată de sfinții și păcătoșii acestor romane. Sănătatea și forța, pesimismul extrem și credința înflăcărată în mîntuire, setea de viață și setea de moarte, totul se încheștează aici într-o luptă fără sfîrșit. Violența și bunătatea, trufia vanității și smerenia jertfirii de sine, întreaga plenitudine de necuprins a vieții este întruchipată cu relief în fiecare pîrtică a creațiilor sale. Fiecare, rămînînd perfect cîstit în critica adusă, poate tîlmăci pre limba lui ultimul cuvînt al autorului. Dostoievski este multilateral și plin de neprevăzut în toate fluctuațiile gîndirii sale artistice; operele lui mustesc de forțe și intenții ce par despărțite prin abisuri de ne-trecut.” *...-..

Cum explică Otto Kaus această trăsătură caracteristică a lui Dostoievski?

Kaus afirmă că universul lui Dostoievski este cea mai pură și autentică expresie a spiritului capitalismului Lumii, planurile - sociale, culturale și ideologice - care se ciocnesc în creația lui Dostoievski, erau altădată de sine stătătoare, organic închise, consolidate și avînd: fiecare în parte o rațiune internă. Nu exista o platformă materială, reală care să le creeze posibilitatea unui contact substanțial și a unei întrepătrunderi reciproce. Capitalismul a lichidat izolarea acestor lumi, a distrus închistarea acestor sfere sociale și structura lor ideologică internă care le făcea să fie sieși suficiente. În tendința sa atotnivelatoare, care șterge orice împărțire cu excepția împărțirii în proletari și capitaliști, capitalismul a adus aceste lumi în atingere și le-a împletit în unitatea sa contradictorie, pe cale de devenire. Fără să-și fi pierdut încă fizionomia individuală, formată de-a lungul veacurilor, aceste lumi nu se mai pot mărgini doar la propria lor existență. Coexistența lor oarbă, calmul și siguranța cu care își ignorau reciproc ideologia au luat slăbit, dezvăluind cu toată claritatea raportul de contrarietate dintre ele și totodată conexitatea lor reciprocă. Această unitate contradictorie a lumii capitaliste și a conștiinței capitaliste palpită în fiecare atom de viață, neîngăduind nici unui fenomen să se liniștească în izolarea sa, dar nici nu aduce soluția. Iar spiritul acestei lumi în devenire și-a găsit expresia cea mai deplină în opera lui Dostoievski. „Viguroasa influență exercitată de Dostoievski în evul nostru, precum și tot ce are ea neclar și nedefinit își află explicația și singura ei justificare în principala particularitate a naturii marelui scriitor: Do-

1 Otto Kaus, *Dostoevski und sein Schicksal*, Berlin, 1923, p. 36.

ostoievski a fost cel mai hotărît, cel mai consecvent și mai dîrz rapsod al omului în era capitalistă. Creația sa nu este marșul funebru, ci cîntecul de leagăn al lumii noastre contemporane, născută din suflarea de foc a capitalismului.” *

Explicațiile lui Kaus sînt în bună parte îndreptățite, într-adevăr, romanul polifonic a putut lua naștere numai în anii epocii capitaliste. Mai mult, el nu ar fi putut găsi un teren mai prielnic decît Rusia, unde capitalismul și-a desfășurat ofensiva cu o viteză aproape catastrofică, găsind intactă

varietatea de lumi și de grupuri sociale, care nu cedaseră, ca în Occident, din închistarea lor individuală în procesul unei instaurări treptate a capitalismului. Esența contradictorie a unei vieți sociale în plin proces de formare, care nu încăpea în limitele conștiinței monologice netulburate de îndoieli și cufundate într-o calmă contemplare, trebuia să se manifeste aici deosebit de izbitor, iar individualitatea lumilor scoase «din echilibrul lor ideologic și venite în contact urma și ea să se contureze extrem de clar și plenar. Aceste fenomene au creat premisele obiective ale planurilor și vocilor multiple, specifice romanului polifonic.

Dar explicațiile lui Kaus lasă în umbră tocmai fenomenul la care se referă. Să nu uităm că „spiritul capitalismului” este redat aici în limbajul artei, mai precis, în limbajul specific unei varietăți anume a romanului ca gen. Înainte de toate se cer dezvăluite particularitățile de construcție specifice romanului poliplan, lipsit de obișnuita unitate monologică. Kaus nu rezolvă problema. Deși subliniază judicios pluralitatea de planuri și polifonia de sensuri, el își transferă explicațiile din sfera romanului direct în sfera realității. Kaus are meritul de a evita interpretarea monologică a acestei lumi, de a respinge orice tentativă menită să reunească și să împace toate cona *Ibidem*, p. 63.

tradițiile cuprinse în ea, și consideră pluralitatea de planuri și contradicțiile ei drept elementul esențial al construcției și al concepției artistice dostoievskiene.

Aceași particularitate fundamentală a creației lui Dostoievski, dar sub un alt aspect al ei, a fost abordată de către V. Komarovici în cartea *Romanul lui Dostoievski „Adele-i,centul” urbanitate artistică*. Analizând acest roman, Komarovici descoperă în el cinci subiecte de sine stătătoare, conexe doar extrem de superficial prin firul fabulației. Ceea ce îl face să bănuiască existența unei alte legături dincolo de pragmatismul subiectului. „Smul-gînd... crîmpeie din realitate, împingînd «empirismul» lor pînă la extrem, Dostoievski nu ne permite nici a clipă să ne lăsăm furați de recunoașterea fericită a acestei realități (ca Flaubert sau L. Tolstoi), ci ne sperie, tocmai fiindcă le smulge, fiindcă le rupe din lanțul firesc al realului; transpunîndu-le în opera sa, Dostoievski nu transpune și legăturile firești

ale experienței noastre: romanul său se încheie într-o unitate organică, dar nu prin intermediul subiectului.”¹

Într-adevăr, unitatea monologică a lumii dispare în romanul lui Dostoievski, iar crîmpeiele smulse realității nu se îmbină în mod nemijlocit în unitatea romanului: ele se integrează în orizontul cutărui erou, își au sensul în planul cutărei conștiințe. Dacă aceste crîmpeie din realitate, fără conexiuni pragmatice, s-ar îmbina direct - armonizînd din punct de vedere liric-emoțional ori simbolic - în unitatea unui singur orizont monologic, am avea în fața ochilor universul unui romantic, ca Hoffmann bunăoară, nicidecum universul lui Dostoievski.

Cu toate că recurge la analogia cu polifonia și cu împletirea vocilor unei fugi după legile contrapunctului,

1 B. KoMapoBim, *Pomoh JJoctnoeeCKoto„nodpocmoK”*, *kok xydoxecineeHHOt tdUHCmao*, în voi. *P. M- MocmoeeCKuu, Cmambu u Mamepua.iu*, 11, ed. cit., p. 48.

Komarovici tălmăcește monologic, chiar foarte monologic, ultima unitate extrasubiectuală a romanului dostoiev-skian. Influențat de estetica monologică a lui Broder Christiansen, el consideră unitatea extrapragmatică, extrasubiectuală a romanului drept unitatea dinamică a unui act de voință: „Cosubordonarea teleologică a unor elemente (subiecte) decuplate din punct de vedere pragmatic constituie, așadar, principiul unității artistice a romanului dostoievskian. În acest sens îl putem compara cu întregul artistic din muzica polifonică: așa, bunăoară, cele cinci voci ale unei fugi, intrînd succesiv și dezvoltîndu-se armonios după canoanele contrapunctului, evocă «sistemul vocilor» din romanul lui Dostoievski. Această comparație - dacă este justificată - duce la o definire mai generalizată a însuși principiului unității. În romanul lui Dostoievski, întocmai ca și în muzică, asistăm la realizarea aceleiași legi a unității care sălășluiește în noi înșine, în «eul» omului, legea activității orientate către o țintă anvime. În romanul *Adolescentul* acest fprincipiu [aT]unității corespunde perfect cu ideea redată Tnel”Tn” mod. simbolic: «dragostea --ura» lui Versilov pentru Ăhmakova, care simbolizează eforturile tragice ale voinței individului de a se ridica deasupra elementului personal; în

consecință, întregul roman e construit după tipul actului de voință individual.” *

Principala eroare comisă de Komarovici, după părerea noastră, constă în aceea că el caută să deosebească îmbinarea directă între diferitele elemente ale realității sau între diferitele serii ale subiectului, în timp ce aici ne aflăm în fața îmbinării vinor conștiințe plene cu lumile lor. De aceea în locul unității unui eveniment în care sînt angrenați cîțiva partași egali în drepturi, Komarovici ajunge la unitatea fără conținut a unui act de voință individual. De asemenea și polifonia o interpretează în acest sens cu totul greșit. Esența polifoniei

1 *Ibidem*, pp. 67-68.

rezidă tocmai în faptul că vocile rămîn autonome și se îmbină ca atare într-o unitate de ordin superior celei omofonice. Iar dacă e să vorbim de voință individuală, polifonia este aceea care oferă teren îmbinării mai multor voințe individuale, realizînd o depășire de principiu a hotarelor unei singure voințe. Am putea să ne exprimăm astfel: voința artistică a polifoniei este voința de asociere a mai multor voințe, voința orientată către eveniment.

Este inadmisibil să reducem unitatea universului dostoievskian la unitatea accentelor emoțional-voliționale individuale, după cum este inadmisibil s-o facem și în polifonia muzicală. Grație aplicării unui atare procedeu, romanul *Adolescentul* s-a transformat la Komarovici într-o unitate lirică de tip monologic simplificat, deoarece unitățile de subiect se îmbină după accentele lor emoțional-voliționale, adică se îmbină după principiul liric.

Trebuie să atragem atenția că am uzat de comparația dintre romanul dostoievskian și polifonie numai cu titlul de analogie plastică, atît. Polifonia și contrapunctul arată doar că în momentul în care construirea romanului depășește limitele unității monologice obișnuite, apar probleme noi, după cum și în muzică ele s-au impus o dată cu depășirea limitelor unei singure voci. Dar între materialul muzicii și cel al romanului există o deosebire mult prea flagrantă, pentru ca asemuirea lor să însemne altceva decît o analogie plastică, o simplă metaforă. Noi transformăm această metaforă

într-un termen, termenul de „roman polifonic”, fiindcă nu găsim o denumire mai adecvată. Să nu uităm însă originea metaforică a termenului nostru.

Principala particularitate a operei dostoievskiene a fost, credem, sesizată cu remarcabilă subtilitate de către B. M. Enghelgardt, în lucrarea sa *Romanul ideologic al lui Dostoievski*.

B. M. Enghelgardt pornește de la caracterizarea sociologică și cultural-istorică a eroului lui Dostoievski. Eroul lui Dostoievski este un intelectual de origine nenobilă (HHTe,ijiHrcHT-pa3HOiHHeu), reprezentant al unei „familii întîmplătoare”, un om rupt de tradițiile culturale, un deșrădăcinat fără legături cu pămîntul. Acest om leagă raporturi neobișnuite cu ideea: este fără apărare în fața ei și a puterii ei, fiindcă nu a prins rădăcini în viață și îi lipsesc tradițiile de cultură. El devine „omul ideii”, un posedat al acesteia. Ideea devine, așadar, în spiritul lui o idee-forță, care determină și mutilează, atotputernică, viața și conștiința sa. Ideea duce o existență autonomă în conștiința eroului, încît de fapt nu el trăiește, ci ideea, iar romancierul nu descrie biografia eroului, ci biografia ideii în erou: istoricul „familiei întîmplătoare” devine „istoriograf al ideii”. De aceea, dominantă în caracterizarea plastică a eroului este ideea care îl stăpînește în locul dominantei biografice de tip obișnuit (ca la Tolstoi și Turgheniev, bunăoară). De aici și definirea genului drept „roman ideologic”. Totuși, romanul dostoievskian nu este obișnuitul roman ideatic, romanul de idei.

„Dostoievski a reprezentat viața ideii în conștiința individuală și socială, fiindcă a socotit că ea este factorul determinant al societății intelectuale, spune Enghelgardt. De aici nu trebuie să deducem însă că ar fi scris romane de idei, nuvele anume orientate și că a fost un artist cu tendință, mai curînd filozof decît poet. El n-a scris romane de idei, romane filozofice pe gustul secolului al XVIII-lea, ci *romane despre idee*. După cum, pentru alți romancieri, obiectul central îl putea constitui aventura, anecdota, tipul psihologic, fresca istorică ori din viața zilnică, pentru Dostoievski acest obiect era «ideea». El a cultivat și a ridicat pe culmi neîntîlnite un tip de roman cu totul aparte, care, în contrast cu romanul de aventuri,

sentimental, psihologic ori istoric, poate fi denumit *ideologic*. În acest sens, creația sa, în pofida po-lemismului ce-o caracterizează, n-a cedat în obiectivitate creației altor mari artiști ai condeului: el însuși a fost un artist care a ridicat și a rezolvat în romanele sale, în primul rînd și mai presus de orice, probleme de factură pur artistică. Numai că Dostoievski a folosit un material cît se poate de original: eroina sa a fost ideea.” i

Ideea, ca obiect de reprezentare și ca dominantă în construirea figurii eroilor, duce la divizarea lumii romanului în lumi ale eroilor, care-și primesc forma și organizarea de la ideile ce le conduc. B. M. Enghelgardt dezvăluie extrem de clar pluralitatea de planuri din romanul dostoievskian: „Principiul *orientării* pur artistice a *eroului în mediul înconjurător* îl constituie cutare sau cutare formă a *atitudinii sale ideologice față de lume*. După cum complexul de idei-forță ce-l stăpînesc formează dominantă portretului său artistic, tot astfel și viziunea eroului asupra acestei lumi devine dominantă reprezentării realității înconjurătoare. Fiecărui erou lumea îi este dată sub alt aspect, potrivit căruia este construită și imaginea ei. Nu putem găsi la Dostoievski o descriere așa-zis obiectivă a lumii exterioare; strict vorbind, în romanul său nu figurează nici cotidianul, nici viața la țară ori la oraș, nici natura, dar există fie mediul, fie temelia, fie pămîntul, în funcție de viziunea pe care o au asupra acestor lucruri personajele cărții. Datorită acestui fapt apare în opera de artă o realitate pe mai multe planuri care, la urmașii lui Dostoievski, duce adesea la o anume descompunere a vieții, încît acțiunea romanului se desfășoară concomitent ori succesiv în sfere ontologice complet diferite,”²

În funcție de caracterul ideii care dirijează conștiința și viața eroului, Enghelgardt distinge trei planuri posibile pentru desfășurarea acțiunii romanului. Primul plan îl constituie „mediul”. Aici dictează necesitatea mecanică; în acest plan nu există libertate, fiecare act izvorît din voința vitală apare aici ca produsul firesc al condițiilor

1 B.M. SHrejbrapflT, *HdeoAoauiECKUă potian UocmoeCKOto*, în voi. O. M. JUoc, *moeecKuă. Cmambu u MamepuaAM*, II, ed. cit., p. 90. *lbldem*, p. 93.

exterioare. Cel de al doilea plan este „temelia”, adică sistemul organic al spiritului popular în dezvoltare. În sfîrșit, cel de al treilea plan îl reprezintă

„pământul”.

A treia noțiune, *pământul*. este una dintre cele mai profunde din câte găsim la Dostoievski, spune Enghelgardt cu privire la acest plan. Este acel pământ care nu se desparte de copiii săi, acel pământ pe care Aleoșa Kara-mazov l-a sărutat plângînd în hohote și scaldîndu-l în lacrimile sale, și pe care s-a jurat frenetic să-l iubească. El este totul - întreaga fire, oamenii, jivinele și păsările - acea minunată grădină pe care a sădit-o Domnul, luînd semințe din alte lumi și aruncîndu-le pe acest pământ.

El este realitatea superioară și totodată acea lume unde se scurge viața terestră a spiritului care a găsit adevărata libertate... El este cea de a treia împărăție - împărăția iubirii, și deci a libertății depline, împărăția bucuriei și a veseliei eterne.” x

Acestea sînt, după Enghelgardt, planurile romanului. Fiecare element al realității (al lumii exterioare), fiecare trăire și fiecare acțiune intră neapărat în unul din aceste trei planuri. Enghelgardt clasifică după aceste planuri și temele principale din romanele lui Dostoievski 2.

Dar cum sînt conexe aceste planuri în unitatea romanului? Pe ce principii se bazează îmbinarea lor?

Cele trei planuri și temele corespunzătoare, privite în corelația lor, reprezintă, după Enghelgardt, diferitele etape în evoluția dialectică a spiritului, „în acest sens, spune Enghelgardt, ele alcătuiesc *singura cale* pe care, îndurînd nespuse chinuri și primejdii, o va urma cel ce caută, în aspirația sa către afirmarea necondiționată a existenței. Și descoperim fără

Ibidem.

1 Temele primului plan: 1) tema supraomului rus {*Crimă și pedeapsă*); 2) tema unui Faust rus (Ivan Karamazov) etc. Temele celui de al doilea plan: 1) tema *Idiotului*; 2) tema pasiunii, captivă a „eului” senzorial (Stavroghin) etc. Tema celui de-al treilea plan este aceea a omului fără prihană în Rusia (Zosima, Aleoșa). Vezi. AI. *UocmoeCKuii, Cmambu u xamepuaAbt*, II, ed. cit., p. 98 și urm.

greutate valoarea subiectivă a acestei căi pentru Dosto-ievski însuși.” 1

Aceasta este concepția lui Enghelgardt. Ea pune în lumină cu toată claritatea cele mai importante particularități structurale ale scrierilor lui

Dostoievski și manifestă o preocupare consecventă pentru depășirea ideaticii unilaterale și abstracte în receptarea și aprecierea lor. Totuși, nu putem subscrie la toate tezele acestei concepții. Cît despre concluziile formulate de Enghelgardt la sfîrșitul lucrării cu privire la opera lui Dostoievski în ansamblul ei, le găsim cu totul eronate.

B. M. Enghelgardt este primul exeget care definește corect rolul ideii în romanul lui Dostoievski. Într-adevăr, ideea nu apare aici ca un principiu de fi gu rare artistică (precum în orice roman), ea nu este laitmotivul figurării și nici concluzia acesteia (ca în romanul filozofic, de idei), ci obiectul figurării. Ea constituie principiul viziunii și înțelegerii lumii, al formării ei sub aspectul ideii date, dar numai pentru eroi 2, nicidecum pentru autor, pentru Dostoievski. Lumile eroilor sînt construite după uzualul principiu ideatic-monologic, și par a fi construite chiar de către eroi. „Pămîntul” reprezintă și el doar una din lumile ce intră în unitatea romanului, unul din planurile lui. Chiar dacă poartă un accent ierarhic superior, în comparație cu mediul și cu „temelia”, „pămîntul” rămîne totuși să concretizeze numai aspectul ideatic al unor eroi ca Sonia Marmeladova, ca starețul Zosima, ca Aleoșa.

Ideile eroilor așezate la baza acestui plan al romanului devin și ele un obiect al figurării, sînt și ele idei-eroine, deopotrivă cu ideile lui Raskolnikov, Ivan Kara-mazov și ale altora. Ele nu servesc drept principii de figurare și de construire ale întregului roman în totalitatea lui, adică principii ale autorului ca artist. În caz

1 MdeoAoauHeckuă poman JJocmoeeckKoso, p. 96.

* Pentru Ivan Karamazov, ca autor al *Poemului filozofic*, ideea devine și principiu de figurare a lumii, dar să nu uităm că fiecare din eroii lui Dostoievski este, tn [potențial, un autor.

contrar ne-am afla în fața obișnuitului roman filozofic de idei. Accentul ierarhic pus pe aceste idei nu transformă romanul lui Dostoievski într-un roman monologic ca atî-tea altele, avînd întotdeauna, în ultimă instanță, un singur accent. Privite sub raportul structurii artistice a romanului, aceste idei participă la acțiunea lui, alături și în aceeași măsură cu ideile lui Raskolnikov, ale lui Ivan Karamazov și ale altora. Mai mult, tonul în

construcția întregului par să-l dea tocmai eroi ca Raskolnikov și Ivan Karamazov; de aceea tonurile religioase din vorbirea Șchioapei, din povestirile și vorbirea hagiului Makar Dolgoruki și, în sfârșit, din *Viața starețului Zosima* se detașează atât de izbitor în romanele lui Dostoievski. Dacă lumea autorului ar coincide cu planul „pământului”, atunci romanele ar fi construite în stil hagiografic, corespunzător acestui plan.

Așadar, nici una din ideile eroilor - „negativi” ori „pozitivi” - nu devine principiul de figurare artistică propriu autorului și nu alcătuiește lumea romanului în ansamblul ei. Faptul acesta ne pune în fața întrebării: cum se unesc lumile eroilor și ideile ce stau la baza lor în lumea autorului, adică a romanului? La această întrebare, Enghelgardt dă un răspuns neîntemeiat; mai exact, el o ocolește, răspunzând, de fapt, la cu totul altă întrebare.

Într-adevăr, raporturile dintre lumile sau planurile romanului - potrivit lui Enghelgardt, între „mediu”, „temelie” și „pământ” - nu apar în cursul romanului ca verigi ale unei singure serii dialectice, sau etape ale devenirii unui spirit unic. Și, la drept vorbind, dacă în fiecare roman în parte ideile s-ar înlănțui ca verigile unei singure serii dialectice - planurile romanului fiind determinate de ideile ce le stau la bază - fiecare roman ar fi un întreg filozofic finit, construit după metoda dialectică, în cel mai bun caz am avea înaintea ochilor un roman filozofic, un roman cu idee (fie ea și dialectică), iar în cazul cel mai rău, filozofie sub formă de roman.

Ultima verigă a seriei dialectice ar fi în mod inevitabil o sinteză a autorului, care ar elimina verigile anterioare, ca pe unele ce sînt abstracte și cu totul depășite.

În realitate, lucrurile nu stau așa: nu găsim în nici unul dintre romanele lui Dostoievski devenirea dialectică a unui spirit unic, în general nu există aici devenire, nu există creștere întocmai ca și în tragedie (în acest sens analogia între romanele lui Dostoievski și tragedie este întemeiată) *, în fiecare roman apar, într-o opoziție nerezolvată în mod dialectic, mai multe conștiințe ce nu se contopesc în unitatea unui spirit în devenire, precum nu se contopesc spiritele și sufletele în lumea dantescă, formal polifonică. Ca și în lumea lui Dante, fără să-și piardă individualitatea și fără a se contopi, ci îmbinîndu-se, ele ar putea alcătui, în cazul cel mai fericit, o figură statică

sau un fapt înghețat, aidoma imaginii dantești a crucii (sufletele cruciaților), a vulturului (sufletele împăraților) sau a razei mistice (sufletele sfinților). Nici spiritul autorului nu se dezvoltă, nu înregistrează efectul unui proces de devenire în cadrul romanului, dar, ca și în universul lui Dante, ori contemplă, ori devine unul din părtașii acțiunii. În cadrul romanului, lumile eroilor leagă între ele raporturi evenimențiale, dar, așa cum am mai spus, aceste raporturi nu pot fi în nici un caz reduse la acelea de teză, antiteză și sinteză.

Dar nici creația artistică a lui Dostoievski luată în ansamblul ei nu poate fi considerată drept o devenire dialectică a spiritului. Fiindcă drumul creației sale se identifică cu evoluția artistică a romanului său care, ce-i drept, este legată de evoluția ideatică, dar nu se dizolvă în ea. Speculații cu privire la devenirea dialectică a spiritului ce străbate etapele „mediului”, „temeliei” și „pământului”, se pot face doar dincolo de hotarele crea-

1 Singurul proiect de roman biografic la Dostoievski, *Viata unui mare păcătos*, cu care își propune să redea istoricul devenirii unei conștiințe, a rămas nerealizat, mai precis, în procesul creării sale, s-a defalcat într-un șir de romane polifonice. Vezi B. KoMapoBHt; *HenanucaHnax noajua HocmoeecKoeo*, în voi. P. M. *Uoc-meeșcKuă. Cmambu u MamepuaAu*, I, ed. cit.

ției artistice a lui Dostoievski. Romanele sale, ca unități artistice, nu reprezintă și nu exprimă devenirea dialectică a spiritului.

B. M. Enghelgardt, la fel cu predecesorii, monolo-gizează în cele din urmă universul lui Dostoievski, îl reduce la un monolog filozofic ce se dezvoltă dialectic. Spiritul unic în devenire dialectică, înțeles prin prisma concepției hegeliene, nici nu poate genera altceva decât un monolog filozofic. Idealismul monist este solul cel mai puțin propice pentru înflorirea unei multitudini de conștiințe necontopite. În acest sens, spiritul unic în devenire, chiar și sub formă de imagine, îi este în mod organic străin lui Dostoievski. Universul său este eminent pluralist. Dacă ar fi să căutăm pentru el o imagine spre care să tindă tot acest univers, o imagine care să fie în spiritul concepției despre lume a lui Dostoievski, ne-am opri la biserică, privită ca punctul de contact al unor suflete necontopite, unde se vor întâlni și păcătoșii, și cei fără de prihană; sau poate la imaginea lumii

dantești, unde pluralitatea de planuri trece în eternitate, unde vie țiuesc pocăiți și nepocăiți, osîndiți și mîntuiți. Această imagine concordă cu stilul lui Dostoievski însuși, sau mai precis, cu stilul ideologiei sale, în timp ce imaginea unui spirit unic îi este profund străină.

, Dar și imaginea bisericii rămîne doar o imagine, care nu lămurește nimic din structura propriu-zisă a romanului. Problema artistică rezolvată în roman, în fond, nu depinde de dubla refracție ideologică de care era poate însoțită uneori în conștiința lui Dostoievski. Conexiunile artistice concrete între planurile romanului, corelarea lor într-o operă unitară trebuiesc explicate și arătate în baza materialului din roman, pe cîtă vreme „spiritul hegelian” și „biserica” ne îndepărtează în aceeași măsură de această problemă directă.

Nici dacă aducem în discuție motivele și factorii extraartistici care au făcut posibilă construirea romanului polifonic nu vom fi siliți să consultăm fapte de ordin subiectiv, oricît de profunde ar fi ele. în cazul cînd pluralitatea de planuri și caracterul contradictoriu i-ar fi date lui Dostoievski sau ar fi receptate de el doar drept fapte de viață personală, atribute ale spiritului, propriu și străin, în acest caz Dostoievski ar fi un romantic și ar crea un roman monologic despre devenirea contradictorie a spiritului uman, într-adevăr corespunzător concepției hegeliene. Dar, în realitate, Dostoievski știa să descopere și să recepteze pluralitatea de planuri și factura contradictorie în lumea socială obiectivă, și nu în spirit. In această lume socială planurile nu erau etape, ci tabere, iar relațiile contradictorii dintre ele nu formau calea ascendentă ori descendentă a personalității, ci condiția societății. Pluralitatea de planuri și caracterul contradictoriu specifice realității sociale erau date ca fapte obiective ale epocii.

Însăși epoca a prilejuit apariția romanului polifonic. Dostoievski era subiectiv implicat în această pluralitate a planurilor aflate între ele într-un raport de con-trarietate, specific timpului său, schimba lagărele, trecînd dintr-unul într-altul, și în această privință planurile coexistente din viața socială obiectivă au constituit, pentru el, etapele vieții și ale devenirii sale spirituale. Deși a acumulat o bogată experiență personală, Dostoievski nu

i-a dat o expresie monologică directă în creația sa. Această experiență l-a ajutat doar să pătrundă mai adânc contradicțiile coexistente și desfășurate extensiv între oameni, și nu între ideile unei singure conștiințe. Astfel, contradicțiile obiective ale epocii au definit creația lui Dostoievski în planul unei viziuni obiective a acestora drept forțe coexistând simultan (este vorba de o viziune adâncită prin trăiri personale), și nicidecum în planul lichidării lor individuale în evoluția spiritului său.

Aici ne apropiem de o particularitate extrem de importantă a viziunii artistice a lui Dostoievski, particularitate care ori a rămas cu desăvârșire neînțeleasă, ori a fost subestimată în literatura consacrată operei sale. Subestimarea acestei particularități l-a condus și pe En-

» ghelgardt la concluzii false. Nu devenirea, ci coexistența și interacțiunea alcătuiau categoria fundamentală a viziunii artistice dostoievskiene. Scriitorul a văzut și a conceput universul său cu precădere în spațiu, nu în timp. De aici și profunda sa atracție pentru; forma dramatică. Întreg materialul semantic ce-i era accesibil, precum și materialul realității Dostoievski tinde să le organizeze într-un singur timp sub formă de confruntare dramatică, caută să le desfășoare extensiv. Un artist ca Goethe, bunăoară, gravitează în mod organic către seria în devenire. El înclină să perceapă toate contradicțiile coexistente drept diferite etape ale unei singure-dezvoltări, să vadă în orice fenomen al prezentului o urmă a trecutului, o culminație a contemporaneității sau: o tendință a viitorului; în consecință, nimic nu se înșiră pentru el într-un singur plan extensiv. În tot cazul a-ceasta este principala tendință a viziunii și a concepției sale despre lume 2.

În contrast cu Goethe, Dostoievski înclina să perceapă înseși etapele în simultaneitatea lor, să le confrunte și să le opună după regulile dramei, și nicidecum să le alinieze într-o serie în devenire. A înțelege lumea însemna pentru el a concepe toate conținuturile ei ca simultane și a le dibui corelațiile în secțiunea unui moment.

Această tendință persistentă de a vedea toate fenomenele sub unghiul coexistenței, de a le percepe și arăta alături și simultan, ca și cum ele ar ființa numai în spațiu, nu și în timp, îl face să dramatizeze în spațiu pînă și

contradicțiile interioare și etapele lăuntrice ale dezvoltării unui om, să-și pună eroii să converseze cu „dublul” lor, cu satana, cu alterego-ul, cu caricatura lor (Ivan și diavolul, Ivan și Smerdeakov, Raskolnikov și Svidrigailov etc). Eroii conjugați în pereche - fenomen

1 Dar, precum am afirmat mai înainte, fără premisa dramatică a unei lumi monologice unitare.

* Cu privire la această trăsătură proprie lui Goethe, vezi cărțile; G.Simmel, *Coeihe*,. și F. Gundolf, *Goethe* (1916) (traducerea rusească a apărut la Editura de stat pentru științele artistice din U.R.S.S., 1928).

obișnuit la Dostoievski - își au explicația în această particularitate. Putem spune de-a dreptul că din fiecare contradicție dibuită în forul interior al unui om, Dostoievski tinde să scoată doi oameni, ca să dramatizeze respectiva contradicție și s-o desfășoare extensiv. Această particularitate se exteriorizează și în pasiunea scriitorului pentru scenele de masă, în înclinația sa de a concentra în loc și în timp, adeseori în pofida verosimilității pragmatice, cit mai multe personaje și teme, adică de a concentra într-o singură clipă o cât mai bogată varietate calitativă. De aci și tendința lui de a respecta în roman principiul unității de timp, specific dramei. Și tot de aici ritmul rapid, de catastrofă, al acțiunii, „vartejul”, dinamica lui Dostoievski. Dinamica și repeziciunea nu înseamnă aici (ca și pretutindeni de altfel) victoria timpului, ci depășirea lui, deoarece repeziciunea este singurul mijloc de a depăși timpul în timp.

Posibilitatea coexistenței simultane, posibilitatea de a fi alături ori față în față pare să reprezinte pentru Dostoievski criteriul selecționării esențialului de neesențial. Este esențial și intră în universul lui Dostoievski numai ceea ce poate fi inteligibil în simultaneitate, ceea ce poate fi inteligibil corelat într-o aceeași unitate de timp; fenomene din această categorie pot fi transpuse și în eternitate, căci - după Dostoievski - în eternitate totul se petrece simultan, totul coexistă. Nu-i apar esențiale și nu se includ în universul său fenomenele care au sens numai sub aspectul de „mai înainte” sau de „mai târziu”, care satisfac numai momentul lor, avîndu-și justificarea exclusiv ori în trecut, ori în viitor, ori în - prezentul raportat la trecut și viitor. De aceea eroii săi nu-și amintesc nimic, ei nu au biografie în sensul

unui trecut pe deplin depășit. Ei au reținut în memorie nu-Wai acele elemente din trecut care n-au încetat să fie actuale pentru ei și pe care le re trăiesc și în prezent: un păcat neispășit, o crimă, o obidă ce n-a fost iertată.

Dostoievski introduce în cadrul romanelor sale numai fapte de acest fel din biografia eroilor, deoarece ele sînt în concordanță cu principiul simultaneității. De aceea în romanul lui Dostoievski nu există raport de cauzalitate, nici geneză, nici lămuriri privitoare la trecut, la influențele mediului, la educație etc. Fiecare faptă a eroului ține numai de prezent și în acest sens nu este predeterminată; autorul o concepe și o reprezintă ca pe o acțiune liberă.

Particularitatea lui Dostoievski pe care am caracterizat-o mai sus nu se referă, firește, la concepția sa despre lume în înțelesul uzual al acestui cuvînt: este o trăsătură proprie receptării artistice a lumii de către scriitor, care nu știa să vadă lumea și s-o reprezinte altfel decît în categoria coexistenței. Dar această particularitate trebuia să se răsfrîngă implicit asupra concepției sale abstracte despre lume. Într-adevăr, observăm aici fenomene similare, și anume: categoriile genetice și cauzale lipsesc din gîndirea scriitorului. El polemizează neîncetat -- și cu o ostilitate oarecum organică -- cu teoria mediului, în orice formă s-ar manifesta ea (de pildă, în invocarea mediului de către avocați în pledoariile acestora); nu face aproape niciodată apel la istoriecautare și tratează orice problemă socială și politică în planul contemporaneității. Faptul acesta își găsește explicația nu numai în condiția lui de publicist, care implică abordarea tuturor fenomenelor prin prisma contemporaneității; dimpotrivă, noi credem că tocmai particularitatea fundamentală a viziunii sale artistice este izvorul pasiunii, al dragostei lui Dostoievski pentru publicistică, al înțelegerii sale profunde și subtile a gazetei ca oglindă vie a contradicțiilor sociale contemporane, văzute în secțiunea unei zile, unde se derulează extensiv, alături și față în față, un

1 Scene din trecut apar numai în operele de tinerețe ale lui Dostoievski (de exemplu, copilăria Varenkăi Dobroselova).

material pe cît de felurit pe atît de contradictoriu *i.* în sfîrșit, pe planul

concepției filozofice abstracte, această particularitate s-a manifestat în eshatologismul lui Do-stoievski - politic și religios - în tendința sa de a a-propia „capătul”, de a-l dibui în prezent, de a ghici viitorul ca pe ceva care există de pe acum în lupta forțelor coexistente.

„Exceptionala capacitate artistică a lui Dostoievski de a vedea totul în coexistență și interacțiune reprezintă forța lui de căpetenie, dar și marea lui slăbiciune. Această aptitudine l-a făcut orb și surd la foarte multe lucruri, inclusiv lucruri esențiale; de aceea numeroase laturi ale realității au rămas în afara orizontului său artistic. Pe de altă parte, însă, ea a ascuțit la limită capacitatea sa de a recepta în secțiunea clipei date și de a întrezări aspecte multe și variate acolo unde alții vedeau lucruri simple și nediversificate. De pildă, acolo unde alții surprindeau o singură idee, el izbutea să găsească și să descifreze două idei, o dedublare; unde ceilalți constatau

O singură însușire, el descoperea și prezența altei însușiri opuse. Tot ceea ce părea să fie simplu, în lumea sa devenea complex și compus din elemente multiple. În fiecare glas știa să deslușească două glasuri angrenate în dispută, în orice expresie - o fisură și dorința de a trece numaidecât la altă expresie diametral opusă; în fiecare gest sesiza siguranța de sine, dar totodată și ne-

1 L. Grossman a descris în cuvinte sugestive pasiunea lui Dostoievski pentru gazetă: „Dostoievski n-a încercat nicicând pentru gazetă repulsia caracteristică oamenilor de factura lui intelectuală, el n-a resimțit acea scîrbă amestecată cu dispreț față de presa cotidiană, pe care au exprimat-o deschis Hoffmann, Schopenhauer sair Flaubert. Spre deosebire de ei, Dostoievski se cufunda cu nesaț în rubrica de informații a ziarului, condamnînd pe scriitorii contemporani pentru indiferența lor față de aceste «fapte atît de reale și atît de încllcite», și cu intuiția gazetarului autentic știa să reconstituie din frînturile mărunte ale unei zile apuse întregu* tablou al momentului istoric curent. «Primiți ceva ziare?», întreabă el în 1867” pe una din corespondentele sale. «Citiți, pentru Dumnezeu, altfel nu se poate astăzi, nu de dragul modei, ci fiindcă legătura vizibilă dintre toate fenomenele-generale și particulare devine din ce în ce mai strînsă și mai evidentă...»,, (7os-muKa MocmoecKozo, ed. cit., p. 176).

siguranță; pătrundea dublul sens, multiplele sensuri ale fiecărui fenomen. Dar toate aceste contradicții și dedublări nu deveneau dialectice, nu erau prezentate ca o mișcare în timp, în cadrul seriei în devenire, ci se desfășurau într-un singur plan, stînd alături ori în opoziție, ca note consonante, dar nu în unison, sau iremediabil contrastante, ca glasuri legate într-o veșnică armonie, dar necontopite, sau prinse într-o dispută neconținută și insolubilă. Închisă în această clipă de diversitate dezvăluită, viziunea lui Dostoievski rămînea în ea, organizînd-o și dîndu-i formă în limitele ei.

Acest dar deosebit de a auzi și înțelege toate vocile simultan și dintr-o dată, care-și găsește egalul poate numai la Dante, i-a îngăduit lui Dostoievski să creeze romanul polifonic. Complexitatea obiectivă, contradicțiile și polifonia epocii sale, condiția de *raznocineț* și de pribeag social, apartenența biografică și activitatea interioară lată de multitudinea obiectivă de planuri din viață, în sfîrșit, aptitudinea de a vedea lumea în interacțiune și coexistență, toate acestea la un loc au alcătuit solul pe care a încolțit și s-a ridicat romanul polifonic dosto-ievskian.

Trăsăturile caracteristice viziunii lui Dostoievski pe care le-am analizat pînă acum, ca și concepția sa artistică aparte asupra spațiului și timpului, despre care vom vorbi amănunțit ulterior (în capitolul IV), derivă și din tradiția literară de care scriitorul era legat în mod organic.

Așadar, lumea lui Dostoievski rezidă în coexistența și interrețuina artistic organizată a unor elemente spirituale variate, și nicidecum în etapele devenirii unui spirit tinic. De aceea, în construcția însăși a romanului, lumile eroilor, planurile romanului. în pofida accentului lor ierarhic diferit, stau alături în sfera coexistenței (ca și lumile lui Dante) și al interacțiunii (care nu există în polifonia formală a lui Dante), și nu se succed ca etape ale devenirii. Ceea ce nu înseamnă, firește, că în universul lui Dostoievski domnește un impas logic de proastă speță, o gîndire rămasă la jumătatea drumului și o urîță contra-rietate subiectivă. Nu, universul lui Dostoievski este în felul său finit și rotunjit deopotrivă cu universul lui Dante. Zadarnic ne-am strădui să-l vedem însă împlinit pe plan dialectic, filozofic, într-un sistem monologic, dar nu fiindcă autorul n-a izbutit să

realizeze această împlinire, ci fiindcă ea nu intra în intențiile sale.

Ce l-a determinat, aşadar, pe Enghelgardt să caute în operele lui Dostoievski „diversele verigi ale unei construcții filozofice complexe, exprimînd istoria devenirii treptate a spiritului uman” *, cu alte cuvinte ce l-a determinat să apuce drumul bătătorit al monologizării filozofice a operei scriitorului?

Noi credem că Enghelgardt a comis greșeala principală de la început, cînd a definit romanul lui Dostoievski drept „roman ideologic”. Ideea ca obiect al figurării ocupă un loc imens în creația lui Dostoievski, totuși nu ea este eroina romanelor sale. Eroul său a fost omul, iar Dostoievski n-a zugrăvit în ultimă instanță ideea din om, ci, după chiar expresia lui, „pe omul din om”. Ideea i-a slujit ori drept piatră de încercare pentru a cîntări omul din om, ori drept formă de revelare a acestuia, „ori, în sfîrșit - ceea ce este principalul - drept acel mediu în care conștiința umană își dezvăluie străfundurile. Enghelgardt subestimează profundul personalism al lui Dostoievski. Marele scriitor nu cunoaște, nu contemplă, nu figurează „ideile în sine” în înțelesul platonician, sau „existența ideală” în accepția fenomenologilor. Pentru el nu există idei, gînduri, teze „în sine”, ale nimănui. De asemenea și „adevărul în sine” Dostoievski îl prezintă în spiritul ideologiei creștine, îl arată întruchipat în Hristos, deci ca pe o personalitate avînd relații reciproce cu alte personalități.

De aceea Dostoievski n-a figurat viața ideii în conștiința stingheră și nici raporturile dintre idei, ci interacțiunea conștiințelor în sfera ideilor (dar nu numai a

P. M. JXocmoeeCKuă, Cmambu u MamepuaAbi, II, ed. cit., p. 105.

acestora). Și întrucît conștiința din universul lui Dostoievski nu este redată în procesul devenirii și al creșterii sale, adică nu este prezentată istoric, ci alături de alte conștiințe, ea nu se poate concentra asupra ei însăși și a ideii sale, asupra dezvoltării sale logice, imanente, ci se lasă atrasă în interacțiunea cu alte conștiințe. La Dostoievski conștiința nu se limitează niciodată la propria ei existență, ci întreține raporturi încordate ca altă conștiință. Orice trăire lăuntrică, orice gînd al eroului apar într-un dialog interior, au o coloratură polemică, se înverșunează în împotrivirea lor sau,

dimpotrivă, acceptă o inspirație străină, în orice caz nu se concentrează exclusiv asupra obiectului lor, ci sînt invariabil însoțite de o privire îndreptată către alt om. Am putea spune că Dostoievski dă în formă artistică o sociologie a conștiințelor, ce-i drept, numai în planul coexistenței. Cu toate acestea însă, Dostoievski artistul se ridică pînă la o viziune obiectivă a vieții conștiințelor și a formelor coexistenței lor vii, drept care oferă un material prețios și pentru sociolog.

Fiecare gînd al eroilor lui Dostoievski („omul din subterană”, Raskolnikov, Ivan și alții) se știe de la bun început a fi replica unui dialog neterminat. Un asemenea gînd nu aspiră către un tot rotunjit și finit de factura sistemului monologic. El trăiește încordat în vecinătatea unui gînd străin, a unei conștiințe străine. În felul său este evenimentțial și inseparabil legat de om.

De aceea termenul de „roman ideologic” mi se pare neadecvat, ca unul ce îndepărtează de la adevăratul obiectiv artistic al lui Dostoievski.

Prin urmare, nici Enghelgardt n-a intuit pînă la capăt voința artistică a lui Dostoievski; deși relevă o parte din aspectele ei cele mai importante, în ansamblu el îi atribuie o factură filozofic-monologică, transformînd polifonia unor conștiințe coexistente în evoluția omofonică a unei singure conștiințe.

În studiul său *Despre „polifonia” lui Dostoievski* A. V. Dunacearski a tratat extrem de limpede și cuprinzător problema polifoniei.

În principiu, el împărtășește teza susținută de noi cu privire la romanul polifonic al lui Dostoievski. „Deci, spune el, admit că M. M. Bahtin a reușit să stabilească, cu mai multă claritate decît oricare altul pînă acum, importanța colosală a polifoniei în romanul lui Dostoievski, rolul ce-i revine acestei polifonii ca trăsătură caracteristică esențială a romanului său; mai mult, el a izbutit de asemenea să aprecieze la adevărata ei valoare cea extraordinară autonomie și valoare plenară a fiecărei «voci» - cu totul de neconceput la marea majoritate a celorlalți scriitori - care se dezvoltă la Dostoievski într-o manieră de-a dreptul impresionantă” (p. 405).

În continuare, Lunacearski subliniază pe bună dreptate că „toate «vocile»- care dețin în roman un rol în-l tr-adevăr important reprezintă

«convingeri» sau «puncte de vedere asupra lumii»-”.

„Romanele lui Dostoievski sînt niște dialoguri construite cu desăvîrșită iscusință.

În aceste condiții, profunda autonomie a diverselor -«voci» devine, ca să zicem așa, deosebit de picantă. E cazul să bănuim la Dostoievski tendința de a supune diferitele probleme de viață judecății acestor «voci» originale, care vibrează de pasiune și ard cu flacăra fanatismului, în timp ce el însuși pare doar că asistă la aceste dispute febrile, urmărindu-le plin de curiozitate și între-bîndu-se cum se va termina și ce turnură va lua totul? În mare măsură, acesta este adevărul” (p. 406).

Studiul lui A.V. Lunacearski (*O, mhosoboa ochocmu” JXocmoeecKoeo*), apărut inițial în revista *Hoeuu MU* pe anul 1929, nr. 10, a fost reeditat de mai multe ori. Noi vom cita articolul după culegerea *£. M. HocmoeecKuu a pyccKou KpumuKc*, M., FHXJI, 1956, pp. 403-429. A.V. Lunacearski a publicat studiul cu prilejul primei ediții a volumului nostru despre Dostoievski (M.M. EaxTHH, *npoăAeuH meopnecmea flocmoeecKoco*, JL, H3-BO, „npH6oft”, 1929).

Mai departe, Lunacearski pune problema predecesorilor lui Dostoievski în domeniul polifoniei, printre care îi numără pe Shakespeare și pe Balzac.

Iată ce spune despre polifonismul lui Shakespeare:

„Scriitor lipsit de tendențiozitate (cel puțin această opinie a persistat multă vreme), Shakespeare este extrem de polifonic. Aș putea cita un lung șir de păreri emise despre el de cei mai buni cercetători, imitatori sau admiratori ai operelor sale, entuziasmați mai ales de arta lui Shakespeare de a crea personaje independente de el și uluitor de diverse în același timp, păstrînd extraordinara logică interioară a tuturor afirmațiilor și faptelor fiecărei personalități prinse în această nesfîrșită horă...

Nu putem spune că piesele lui Shakespeare încearcă să demonstreze o anume teză, și nici că «vocile» introduse în grandioasa polifonie a lumii sale dramatice ar fi știrbite de o valoare plenară în favoarea concepției dramei, a construcției ei propriu-zise” (p. 410).

După părerea lui Lunacearski, condițiile sociale din epoca kii Shakespeare erau analoge aceloră din epoca lui Dostoievski.

„Ce fapte sociale s-au reflectat oare în polifonismul shakespeareian? La urma urmelor, în esență, firește, aceleași ca și la Dostoievski. Acea Renaștere pitorească și sfârșită în puzderii de cioburi sclipitoare, care l-a generat atât pe Shakespeare cât și pe dramaturgii contemporani cu el, a fost și ea, desigur, rezultatul invaziei tumultuoase a capitalismului pe meleagurile relativ liniștite ale Angliei medievale. Se dezlănțuise și aici o gigantică năruire, deplasări gigantice și ciocniri neașteptate între orânduiuri sociale, între sisteme de conștiință, care altădată nici nu veneau în contact” (p. 411).

După părerea noastră, A. V. Lunacearski are dreptate să afirme că în dramele lui Shakespeare se observă unele elemente, unii germeni de polifonie. Shakespeare, ca și Rabelais, Cervantes, Grimmshausen și alții, se încadrează în planul de dezvoltare a literaturii europene în care au îmbobocit mugurii polifoniei și care, în această privință, a culminat în persoana lui Dostoievski. Credem însă că este exclus să vorbim de un polifonism în întregime format și precis orientat în dramele lui Shakespeare. Afirmatia noastră se bazează pe următoarele considerente. În primul rând, drama prin însăși natura ei n-are nici o contingență cu adevărata polifonie; drama poate avea multe planuri, dar nu poate avea și multe lumi, ea nu admite mai multe sisteme de referință, ci numai unul singur.

În al doilea rând, chiar dacă se poate vorbi de o pluralitate de voci plene, e numai referitor la creația lui Shakespeare în ansamblu, dar nu și la dramele lui luate în parte; în fiecare dramă nu răsună, de fapt, decât o singură voce plină de erou. Or, polifonia presupune o multitudine de voci plene în limitele unei singure opere, condiție indispensabilă pentru aplicarea principiilor polifonice de construire a întregului.

În al treilea rând, la Shakespeare vocile nu reprezintă puncte de vedere asupra lumii în aceeași măsură ca la Dostoievski; eroii dramaturgului englez nu sînt ideologi în toată accepția cuvîntului.

Se poate vorbi de elemente polifonice și la Balzac, dar numai de elemente. El reprezintă aceeași direcție în dezvoltarea romanului european și este unul din precursorii direcți ai lui Dostoievski. Critica a arătat în

repetate rînduri aspectele comune lui Balzac și Dostoievski (îndeosebi L. Grossman are în acest sens observații pertinente și cuprinzătoare), și nu mai e cazul să revenim asupra acestui lucru. Dar Balzac nu depășește obiectualitatea eroilor săi și finitatea monologică a universului său.

După părerea noastră, singur Dostoievski poate fi recunoscut drept creatorul adevăratei polifonii.

A. V. Lunacearski își concentrează atenția mai cu seamă asupra problemelor legate de elucidarea cauzelor istorico-sociale ale polifoniei dostoievskiene.

El se declară de acord cu Kaus, dar dezvăluie și mai adine contradicțiile extraordinar de stringente ale epocii lui Dostoievski, epoca tînărului capitalism rusesc, iar în continuare arată caracterul contradictoriu, dualitatea personalității sociale a lui Dostoievski însuși, oscilările lui între socialismul materialist revoluționar și concepția religioasă conservatoare asupra lumii, oscilații ce nu au fost soluționate în cele din urmă printr-o hotărîre definitivă. Vom cita concluziile finale pe care Lunacearski le-a tras din analiza istorico-genetică a operei scriitorului.

„Numai disjungerea interioară a conștiinței lui Dostoievski, paralel cu disjungerea tinerei societăți capitaliste ruse l-au determinat să audieze iar și iar procesul principiului socialist și al realității, autorul creînd pentru aceste procese condițiile cele mai nefavorabile pentru socialismul materialist” (p. 427).

Și ceva mai departe:

„Cît despre *nemaipomenita libertate a «vocilor»* din polifonia lui Dostoievski, în fața căreia cititorul rămîne de-a dreptul uluit, ea nu este decît rezultatul faptului că puterea pe care Dostoievski o exercită asupra spiritelor invocate, în fond, este limitată...”

Dacă Dostoievski-scriitorul este stăpîn în casa lui, este oare și Dostoievski-omul stăpîn în ea?

Nu, Dostoievski-omul nu este stăpîn în casa lui, și destrămarea personalității sale, disjungerea ei, năzuința lui de a crede în lucruri care nu-i inspiră credință adevărată, și de a răsturna altele ce-i stîrnesc neîncetat îndoiala, îi fac subiectiv apt pentru rolul de reflector necesar și chinuitor al

anxietății ce-i bîntuie epoca” (p. 428).

Această analiză genetică a polifoniei lui Dostoievski, întreprinsă de către Lunacearski, este incontestabil profundă și nu trezește dubii serioase, cîtă vreme rămîne pe tărîmul analizei istorico-genetice. Ele se ivesc însă în momentul cînd această analiză este luată ca punct de plecare pentru deducții directe cu privire la valoarea artistică a romanului polifonic de tip nou făurit de Dostoievski și la progresul istoric pe care-l marchează pe tărîmul artei. Contradicțiile stringente care sfîșiau capitalismul la începuturile dezvoltării sale în Rusia și dedublarea lui Dostoievski ca personalitate socială, incapacitatea lui personală de a adopta o hotărîre ideologică bine definită, luate ca atare, sînt fenomene negative și temporare din punctul de vedere al istoriei; totuși, ele s-au dovedit a concretiza condiții optime pentru crearea romanului polifonic, acea „nemaipomenită libertate a «vocilor» din polifonia lui Dostoievski” care constituie, fără îndoială, un pas înainte în dezvoltarea romanului rus și occidental. Atît epoca împreună cu contradicțiile ei concrete, cît și personalitatea biologică și socială a lui Dostoievski împreună cu epilepsia și cu dedublarea ei ideologică au devenit demult de domeniul trecutului, dar noul principiu structural al polifoniei, descoperit în condițiile respective, păstrează și va păstra însemnătatea sa artistică și în condițiile complet diferite ale epocilor următoare. Marile descoperiri ale geniului omenesc sînt posibile numai în anumite condiții ale anumitor epoci, dar ele nu mor niciodată și nu se depreciază o dată cu epoca ce le-a generat.

Lunacearski nu formulează în analiza sa genetică concluzii neîntemeiate cum că romanul polifonic ar fi pe cale de dispariție. Dar cuvintele cu care-și încheie studiul pot da loc la această interpretare. Iată ce spune el:

„Dostoievski n-a murit încă, nici la noi, nici în Occident, fiindcă n-a murit nici capitalismul și cu atît mai puțin rămășițele lui... în consecință, este important să se ia în cercetare toate problemele tragediei «dostoievskis-mului»,” (p. 429).

Credem că nu este o formulare prea fericită. Făurirea romanului polifonic, pe care o datorăm lui Dostoievski, va supraviețui capitalismului.

Urmînd exemplul lui Gorki, Lunacearski cheamă pe bună dreptate la

lupta cu „dostoievskismul”, fenomen care în nici un caz nu este identic cu polifonia. „Dostoievskismul” este doar reziduul reacționar de factură pur m o- nologică din polifonia lui Dostoievski. El se închide întotdeauna între zidurile unei singure conștiințe și o viermuiește, creînd cultul dedublării personalității izolate. Principalul în polifonia lui Dostoievski îl constituie însă ceea ce se produce între diversele conștiințe, adică interacțiunea și interdependența lor.

Nu este cazul să învățăm de la Raskolnikov ori de la Sonia, de la Ivan Karamazov ori de la Zosima, rupînd vocile lor de ansamblul polifonic al romanelor (și prin chiar acest fapt deformîndu-i), ci avem de învățat de la Dostoievski însuși, creatorul romanului polifonic.

în analiza sa istorico-genetică, A. V. Lunacearski nu dezvăluie decît contradicțiile epocii lui Dostoievski și dedublarea scriitorului. Dar pentru ca acești factori de conținut să se muleze în noua formă de viziune artistică, să genereze noua structură a romanului polifonic, se impunea și o îndelungă pregătire a tradițiilor literare și estetice generale. Formele noi ale viziunii artistice se pregătesc încet, de-a lungul veacurilor, epoca creînd numai condițiile optime pentru maturizarea definitivă și realizarea formei noi. Expunerea acestui proces de pregătire artistică a romanului polifonic îi revine poeticii istorice. Desigur, poetica nu poate fi ruptă de analizele istorico-sociale, dar nici nu poate fi dizolvată în ele.

în următoarele două decenii, adică în anii 1930-1950, problemele poeticii lui Dostoievski au trecut pe planul al doilea, cedînd locul altor aspecte importante ale studiului creației sale. S-a lucrat în continuare la textologia operelor și la culegerea în patru volume a scrisorilor lui Dostoievski, au fost editate valoroasele texte ale ciornelor și caietelor de note la diferitele lui romane, s-a cercetat istoricul creației diferitelor romane *, Dar în

1 Vezi, de exemplu, extrem de valoroasa lucrare a lui A.S.Dolinin *В meopveckoā Aa6opamopuu MocmoeekKoeo (ucmopux coadamix po.»ana.ModpocmoK”)*, M.,...CoBeTCKHfi rmcaTeab” 1947.

această perioadă n-au apărut lucrări teoretice consacrate poeticii lui Dostoievski, care să prezinte interes sub raportul tezei noastre (a romanului polifonic).

Din acest punct de vedere merită oarecare atenție unele observații făcute de V. Kirpotin în lucrarea sa de dimensiuni reduse, F. M. *Dostoievski*.

Contrar unor numeroși cercetători, care vedeau în toate operele lui Dostoievski un suflet unic - sufletul autorului, Kirpotin subliniază deosebita capacitate a lui Dostoievski de a vedea tocmai sufletele altora.

„Dostoievski avea darul parcă de a pătrunde direct în psihicul altui om. Ochiul său privea în sufletul altuia, ca și cum ar fi privit printr-o lupă, care îl ajuta să surprindă nuanțele cele mai fine, să observe fluctuațiile și trecerile cele mai imperceptibile din viața interioară a omului. Trecând peste obstacolele exterioare, scriitorul urmărește direct procesele psihologice ce se petrec în om și le fixează pe hârtie...

Darul lui Dostoievski de a vedea psihicul, «sufletul» altuia, nu avea în el nimic aprioric. A atins într-adevăr proporții excepționale, dar s-a întemeiat pe introspecție, pe observarea altor oameni, pe studiul atent al omului, oglindit în opere din literatura rusă și universală; adică acest dar se bazează pe experiența interioară și exterioară și de aceea avea o valoare obiectivă.”

Combătând opiniile greșite cu privire la subiectivismul și individualismul care ar fi specifice psihologismului dostoievskian, V. Kirpotin subliniază caracterul său social și realist.

„Spre deosebire de psihologismul decadent și degenerescent al lui Proust și Joyce, care marchează declinul și moartea literaturii burgheze, psihologismul lui Dostoievski, în operele sale pozitive, nu este subiectiv, ci realist. Psihologismul său reprezintă o metodă artistică deosebită de a scruta esența obiectivă

1 B. KHPOTH, J. M JXocmoeeCKy, M., „CoBeTCKofi nHCaTejib”, 1947, pp. 63-64.

a colectivului uman măcinat de contradicții, miezul relațiilor sociale ce nu-i dau pace scriitorului, el reprezintă totodată o metodă artistică deosebită de a le reproduce prin arta cuvântului... Dostoievski a gândit în imagini elaborate psihologice, dar a gândit social.”

Aprecierea justă a „psihologismului” lui Dostoievski drept o viziune realistă obiectivă a colectivului de psihici străine măcinat de contradicții îl duce în mod consecvent pe V. Kirpotin și la o justă apreciere a polifoniei

lui Dostoievski, deși nu folosește acest termen.

„Povestea fiecărui «suflet» individual nu este redată izolat la Dostoievski, ci împreună cu descrierea trăirilor psihice ale multor alte individualități. Indiferent de faptul dacă narațiunea este efectuată la persoana întâi, sub formă de confesiune, sau de către un povestitor - bunăoară autorul, în toate cazurile vedem căscxi-Jjițorul pleacă de la premisa egalității în drepturi a personajelor coexistente cu toate trăirile lor. Universul său este populat de o multitudine de psihologii cu existență obiectivă și interacțiune reciprocă, fapt care exclude subiectivismul ori solipsismul din tratarea proceselor psihologice, atât de caracteristic decadentei burgheze.” 2

Acestea sînt concluziile lui V. Kirpotin care, mer-gînd pe propria sa cale, a ajuns la teze apropiate de ale noastre.

Literatura consacrată lui Dostoievski s-a îmbogățit în ultimii zece ani cu mai multe lucrări de sinteză (cărți și articole) valoroase, care îi îmbrățișează opera sub toate aspectele (cităm lucrările semnate de V. Ermilov, V. Kirpotin, G. Fridlender, A. Belkin, F. Evnin, I. Ei-linkis etc). Dar în toate predomină analiza istorico-lite-

1 *Ibidem*, pp. 64-65. * *Ibidem*, pp. 66-67.

rară și istorico-sociologică a creației dostoievskiene, precum și analiza realității sociale ce se reflectă în ea. Problemele de poetică propriu-zisă sînt tratate de regulă numai tangențial (deși unele lucrări oferă observații prețioase, dar sporadice, despre diferitele laturi ale formei artistice la Dostoievski).

Un interes deosebit din punctul de vedere al tezei noastre îl prezintă volumul lui V. Șklovski *Pro și contra, însemnări despre Dostoievski K*

V. Șklovski are ca punct de plecare teza emisă de L. Grossman, potrivit căreia disputa, lupta dintre vocile ideologice stă la temelia formei artistice a operelor lui Dostoievski, la baza stilului său. Dar forma polifonică a lui Dostoievski îl interesează pe Șklovski mai puțin decît izvoarele istorice (ale epocii) și cele biografice ale disputei ideologice care a dat naștere acestei forme. Iată cum definește chiar Șklovski esența cărții sale, în nota polemică intitulată *Contra*:

„Specificul lucrării mele nu constă în sublinierea a-cestor particularități stilistice, pe care eu le consider evidente; însuși Dostoievski le-a subliniat în *Frații Karama-zov*, intitulînd una din părțile romanului *Pro și contra*. Am încercat să explic în cartea mea un alt lucru, și anume ce a provocat disputa a cărei urmare este forma literară a lui Dostoievski, și totodată în ce constă universalitatea romanelor sale, cu alte cuvinte pe cine privește această dispută în zilele noastre.” 2

Recurgînd la un material istoric, istorico-literar și biografic, pe cît de vast, pe atît de variat, V. Șklovski dezvăluie cu vivacitatea și ascutimea ce-i sînt proprii disputa dintre forțele istorice, dintre glasurile epocii - sociale, politice, ideologice - care străbate toate etapele vieții și creației lui Dostoievski, pătrunde în toate evenimentele existenței sale și organizează atît forma cît

1 Bhktop UIkjiobckhh, 3a u npomue. 3aM.em.Ku o flocmoeaCKOM, M., „CoBeTCKH*

nHCaTejiHb”, 1957. 1 Bonpocbi Aumepamypbi, 1960,- Jfi 4f p. 98.

și conținutul tuturor operelor sale. Această dispută a rămas, de altfel, deschisă pentru epoca lui Dostoievski și pentru el însuși. „Astfel, Dostoievski a murit fără să fi rezolvat ceva, evitînd deznodămintele și neîmpăcat cu zidul.” i

În linii generale ne declarăm de acord cu V. Șklovski, chiar dacă unele teze ar putea fi combătute. Trebuie totuși să evidențiem un lucru; în ipoteza că Dostoievski a murit „fără să fi rezolvat ceva” din problemele ideologice puse de epoca sa, să nu uităm că el a murit după ce a creat o nouă formă de viziune artistică - romanul polifonic, care-și păstrează valoarea artistică și atunci cînd epoca împreună cu toate contradicțiile ei țin de trecut.

Cartea lui V. Șklovski conține observații prețioase și cu privire la probleme ale poeziei lui Dostoievski. Din punctul de vedere al tezei noastre ne interesează două din ele.

Prima observație se referă la unele particularități ale procesului de creație și ale planurilor în ciornă la Dostoievski.

„Lui Feodor Mihailovici îi plăcea să schițeze planurile lucrărilor; îi plăcea și mai mult să dezvolte, să chib-zuiască și să complice planurile, dar îi

displăcea să termine manuscrisele...

Bineînțeles, nu din pricina «grabei», căci Dostoievski lucra folosind numeroase ciorne și «revenind asupra ei (a scenei din carte, V.S.) *de mai multe ori*» (1858. Scrisoare către M. Dostoievski). Dar planurile scriitorului par a conține chiar în esența lor o nedeterminare, o respingere.

Criza de timp ce-l chinuia nu se datora, bănuiesc, faptului că semna prea multe contracte, trenînd el însuși apoi cu terminarea operei. Cîtă vreme opera rămînea poliplană și polifonă, cît timp oamenii din cuprinsul ei erau angajați în.

1 *3a u npomue*, p. 258.

dispută, el nu cădea pradă deznădejzii din lipsa unei soluții. Sfîrșitul romanului reprezenta pentru Dostoievski prăbușirea unui nou turn al lui Babei.” l

Este o remarcă foarte adevărată. Natura polifonică a creației lui Dostoievski și principiala lipsă de finitate a dialogurilor apar în ciornele sale într-o formă brută, deschisă privirilor. În general, procesul de creație la Dostoievski, reflectat în ciornele sale, se deosebește în mod izbitor de procesul de creație al altor scriitori (de pildă al lui L. Tolstoi). Dostoievski nu dăltuiește chipuri umane obiectivate, nu caută un limbaj obiectual pentru personajele sale (caracteristice și tipice), iar pentru autor cuvinte de încheiere expresive, concrete; el caută în primul rînd cuvinte pentru erou, pline de miez și independente parcă de autor, care să-i exprime nu caracterul (sau tipicul) și nici poziția în împrejurările de viață date, ci ultima sa poziție de sens (ideologică) în lume, punctul său de vedere asupra acesteia; iar pentru aut or și ca autor, Dostoievski caută cuvinte și situații în planul subiectului, prin care să provoace, să zădărească, să iscodească, să dialogheze. În aceasta constă profunda originalitate a procesului său de creație. 2 Cercetarea ciornelor sale sub acest unghi de vedere constituie un obiectiv interesant și de mare însemnătate.

În citatul reprodus de noi, Șklovski atinge problema complexă a lipsei principiale de finit în romanul polifonic, într-adevăr, observăm în romanele lui Dostoievski

1 *3a u npomue*, pp. 171 - 172.

1 A.V. Lunacearski face o caracterizare asemănătoare procesului de creație la Dostoievski: „...Poate că afirmația nu se aplică realizării romanului în forma lui definitivă, dar în faza de concepere inițială a acestuia, ca și în dezvoltarea lui treptată nu cred că Dostoievski să fi obișnuit a folosi un plan de construcție dinainte stabilit... mai curînd avem într-adevăr de-a face aci cu un polifonism de tipul îmbinării, a împletirii unor indivizi absolut liberi. Poate că Dostoievski însuși se întreba cu cel mai viu interes și cu maximă încordare cum va sfîrși în cele din urmă conflictul ideologic și etic dintre personajele închipuite, create de el”(*. M. MocmoeCKyâ « pyccKou KpumuKt, p. 405).

un conflict specific între nedefinirea lăuntrică a eroilor și a dialogului din roman pe de o parte, și finitatea lui exterioară (în majoritatea cazurilor de ordinul compoziției și al subiectului), pe de alta. Nu e locul să adîncim această problemă dificilă. Ne vom mărgini să menționăm că aproape toate romanele lui Dostoievski au un final literar-convențional, monologic-convențional (deosebit de caracteristic în a-ceastă privință este finalul romanului *Crimă și pedeapsă*). De fapt, numai *Frații Karamazov* are un sfîrșit pe deplin polifonic, și tocmai de aceea romanul acesta a rămas neterminat din punctul de vedere obișnuit, adică -cel monologic.

Cea de a doua observație făcută de V. Șklovski este la fel de interesantă. Ea se referă la natura dialogală a tuturor elementelor structurale din romanul lui Dostoievski.

„La Dostoievski, nu numai eroii sînt angajați în controverse, dar și diferitele elemente ale desfășurării subiectului par să se contrazică între ele: fiecare fapt capătă soluții diferite, psihologia eroilor este plină de contradicție lăuntrică; această formă este rezultatul esenței, fii-----,-----” - într-adevăr, dialogismul de fond al lui Dostoievski nu se epuizează în acele dialoguri exterioare, exprimate compozițional, care au loc între eroii săi. Romanul polifonic este un dialog de la început și pînă la sfîrșit. Toate elementele structurii lui sînt legate prin raporturi dialogate, adică între ele există o opoziție după modelul contrapunctului. Raporturile dialogale constituie un fenomen de respirație mult mai largă decît raporturile dintre replicile dialogului

compozițional; ele constituie un fenomen aproape universal, de care e pătrunsă toată vorbirea umană, toate raporturile și manifestările vieții omenești, în general tot ceea ce are sens și valoare.

3a u npomue, p. 223.

Dostoievski a reușit să surprindă raporturi dialogale pretutindeni, în toate manifestările vieții umane conștiente și raționale; unde începe conștiința, acolo începe pentru el și dialogul. Numai raporturile strict mecanice nu sînt dialogale, și Dostoievski a tăgăduit categoric valoarea lor pentru înțelegerea și tălmăcirea vieții și a faptelor omului (lupta sa cu materialismul mecanic, cu fiziolo-gismul la modă, cu Claude Bernard, cu teoria mediului etc). De aceea toate raporturile părților și elementelor exterioare și interioare ale romanului poartă la el caracterul unui dialog, iar ansamblul romanului e construit ca „un mare dialo g”. Înăuntrul acestui „mare dialog” răsună, aruncînd lumină asupra lui și condensîndu-l, dialogurile eroilor exprimate compozițional; în fine, dialogul pătrunde înăuntru, în fiecare cuvînt al romanului, făcîndu-l să se desfășoare pe două voci, în fiecă gest, în fiecare mișcare mimică a figurii eroului, făcîndu-l interfe-rent și intermitent; avem de-a face, de fapt, cu un „m i-crodialog” care determină particularitățile stilului literar al lui Dostoievski.

Vom încheia prezenta trecere în revistă a lucrărilor consacrate operei lui Dostoievski cu volumul *Creația lui F. M. Dostoievski* (1959), publicat de Institutul de literatură universală al Academiei de Științe a U.R.S.S.

Aproape toate lucrările exegeților sovietici, incluse în această culegere, conțin un număr considerabil de observații prețioase, precum și de generalizări teoretice mai ample în problemele poeziei lui Dostoievski. Pentru noi însă, din punctul de vedere al tezei noastre, prezintă interes mai cu seamă voluminosul studiu al lui L. P. Grossman: *Dostoievski-artistul*, iar în cuprinsul lui - capitolul al doilea, intitulat *Legile compoziției*.

În noua sa carte, L. Grossman lărgeste, aprofundează și îmbogățește cu observații noi concepțiile pe care le-a autorilor din culegere nu împărtășesc concepția romanului polifonic

Majoritatea dezvoltat încă în anii de după 1920 și pe care noi le-am analizat în paginile anterioare.

„Compoziția fiecărui roman al lui Dostoievski, susține Grossman, se întemeiază pe «principiul întâlnirii a două sau mai multe nuvele», care se completează reciproc prin contrast și sînt corelate după principiul polifoniei muzicale.”

Ca și de Vogii și Viaceslav Ivanov, pe care îi citează cu simpatie, Grossman subliniază caracterul muzical al compoziției la Dostoievski.

Vom reproduce observațiile și deducțiile lui Grossman de mai mult interes pentru noi:

„Dostoievski însuși s-a referit la această dezvoltare compozițională (de tip muzical - *M.B.*) și a făcut o dată o analogie între sistemul său de construcție și teoria muzicală a «trecherilor» sau a contrastelor. Scrisa în vremea aceea o povestire în trei capitole, care se deosebeau prin conținutul lor, dar erau legate printr-o unitate interioară. Primul capitol era un monolog polemic și filozofic, cel de al doilea, un episod dramatic care pregătea deznodămîntul catastrofal din cel de al treilea capitol. Aceste capitole pot fi oare publicate separat? se întreabă autorul. Căci, în fond, fiecare este ecoul interior al celuilalt, ele răsunînd ca niște motive diferite, dar inseparabile, care admit o schimbare organică a tonalităților, dar nu și disocierea lor mecanică. Astfel se poate descifra indicația, succintă dar plină de înțelesuri, din scrisoarea lui Dostoievski către fratele său, indicație privitoare la apropiata publicare a *însemnărilor din subterană* în revista *Vremea*: «Povestirea se împarte în 3 capitole... 1-ul capitol are aproximativ

1 coală și jumătate... Cum aş putea să-l public separat? Va stîrni batjocura lumii, cu atît mai mult că fără celelalte 2 (principale) îşi pierde toată savoarea. Tu ştii ce înseamnă *trecherile* în muzică. La fel şi aici. 1-ul capitol, după toate aparenţele, e vorbărie goală; dar în ultimele

2 capitole, această vorbărie se soldează brusc cu o catastrofă neaşteptată» „(*Scrisori*, I, p. 365).

Dînd dovadă de o fineţe rară, Dostoievski transpune aici pe planul compoziţiei literare legea trecerii de la o tonalitate la alta în muzică. Povestirea este construită pe bazele contrapunctului. Supliciu psihologic pe care fata decăzută îl îndură în capitolul al doilea răspunde ofensei primite de omul care o chinuieşte în primul capitol, şi în acelaşi timp

contrastează prin smerenia lui cu sentimentul orgoliului jignit și întărit al acestui om. Această situație este similară cu aceea a punctului contra punctului (*Vŕwŕ--turn contra punctum*). Avem în față voci diferite, care c î n ț ă d i f.e r i t pe aceeași temă. Ele formează «polifonia», care dezvăluie varietatea vieții și complexitatea trăirilor omenești. «În viață totul apare ca în contrapunct, adică în contras t», spune în *însemnări* M. I. Glinka, unul din compozitorii preferați ai lui Dostoievski.” *

Observațiile lui L. Grossman cu privire la natura muzicală a compoziției lui Dostoievski sînt extrem de juste și de subtile. Transpunînd din limbajul teoriei muzicale în limba poeziei afirmația lui Glinka, anume că în viață totul apare ca un contrapunct, putem spune că pentru Dostoievski totul în viață constituie un dialog, adică o controversă. De altfel, dacă adoptăm punctul de vedere al esteticii filozofice, relațiile contrapunctului din muzică nu sînt, în fond, decît o varietate a ceea ce numim în mare relații dialogale.

L. Grossman încheie observațiile citate în felul următor:

„Astfel a realizat romancierul legea descoperită de elr legea «unei alte povestiri», tragice și înspăimîntătoare, care irumpe în descrierea seacă a vieții reale. Conform cu poetica sa, cele două fabulații se pot completa și cu altele, ceea ce creează adeseori cunoscuta pluralitate de planuri a romanelor lui Dostoievski. Totuși, principiul luminării bilaterale a temei principale rămîne predominant.

1 Culegerea *Teopnecmsso P. M. MocmoeCKoao*, M., studiul *JJocmoeecKuu-xydoOK-huk*, H3fl-BO AKafleMHK HayK CCCP, 1959, pp. 341-342.

De acest principiu este legat și fenomenul «alter ego» - cercetat în repetate rînduri la Dostoievski - care îndeplinește în concepțiile sale o funcție importantă nu numai sub raportul ideilor și al psihologiei, dar și al compoziției.” 1

Prețioasele observații ale lui L. Grossman prezintă un foarte viu interes pentru noi fiindcă, spre deosebire de alți cercetători, el atacă problema polifoniei lui Dostoievski sub unghiul compoziției. Pe el îl interesează nu atît polifonia ideologică a romanelor lui Dostoievski, cît aplicarea în compoziție a contrapunctului care leagă diferitele povestiri introduse în

roman, diferitele fabulații, diferitele planuri.

Iată, așadar, cum interpretează romanul polifonic al lui Dostoievski acele exegeze din literatura consacrată lui, care, în general, s-au ocupat de probleme ale poeticii sale. Majoritatea lucrărilor de critică și istorie literară consacrate scriitorului continuă și acum să ignore originalitatea formei sale artistice, căutând această originalitate în conținutul operei lui *- în temele, ideile, unele chipuri scoase din roman șfapreciate numai prin prisma fondului lor real, de viață. Or, în felul acesta se ajunge inevitabil la sărăcirea conținutului, căci se pierde din vedere esențialul, noul pe care l-a văzut Dostoievski. Cine nu înțelege noua formă de viziune artistică, nu poate înțelege adecvat nici aspectele de viață descoperite și întrezărite pentru întâia oară cu ajutorul ei. Forma artistică bine înțeleasă nu îmbracă un conținut gata preparat, ci îi îngăduie pentru întâia oară scriitorului să-l găsească și să-l vadă.

Lumea unitară și monologică a conștiinței autorului, care forma ultimul întreg în romanul vesteuropean și în cel rusesc premergător lui Dostoievski, devine în romanul lui Dostoievski o parte, un element al întregului; ceea ce forma întreaga realitate devine aici unul din aspectele ei;

1 *Ibidem*, p. 342.

iar seria pragmatică a subiectului, precum și tonul și stilul personal, adică elementele de legătură ale întregului devin aici elemente subordonate. Apar noi principii de îmbinare artistică a elementelor și de construire a întregului; vorbind metaforic, apare contrapunctul romanului. Dar conștiința criticilor și a cercetătorilor. este și în prezent copleșită de ideologia eroilor lui Dostoievski. Voința artistică a scriitorului nu dobândește contururi unei înțelegeri teoretice clare. Ai impresia că cel ce pășește în labirintul romanului polifonic nu-și poate găsi drumul și, atent la unele voci izolate, nu aude întregul. Adeseori nu sînt întrezărite nici măcar contururile vagi ale întregului; cît despre principiile artistice ale îmbinării vocilor, urechea nu le surprinde de fel. Fiecare tălmăcește în felul său cuvîntul de încheiere al lui Dostoievski, dar toți deopotrivă îl tălmăcesc drept un s i n g u r cuvînt, un singură voce, un singur accent, comițînd astfel o greșeală fundamentală. Unitatea romanului polifonic, care este mai

presus de cuvînt, de voce, de accent, rămîne și acum în xiegură.

CAPITOLUL AL DOILEA

EROUL ȘI POZIȚIA AUTORULUI FAȚA DE EROU IN OPERA LUI DOSTOIEVSKI

SUPUNÎND cititorului teza noastră, am trecut în revistă, într-o manieră oarecum monologică - în lumina tezei noastre - încercările mai importante de a defini principala particularitate a creației lui Dostoievski. In cursul acestei analize critice am precizat punctul nostru de vedere, iar acum îl vom demonstra și-l vom dezvolta mai detaliat, pe baza materialului oferit de operele lui Dostoievski.

Ne vom opri succesiv asupra celor trei aspecte ale tezei noastre: libertate și autonomie relativă a eroului și a vocii sale în condițiile concepției polifonice, maniera deosebită de a aborda ideea în cadrul acestei concepții și, în sfîrșit, noile principii de conexiune care generează întregul romanului. Prezentul capitol l-am consacrat eroului.

Eroul nu stîrnește interesul lui Dostoievski ca fenomen din realitate cu însușiri social-tipice și individual-caracterologice bine definite și ferme, nici ca o anume figură, compusă din trăsături obiective și univoce, care în totalitatea lor răspund la întrebarea „cine este el?”. Nu, eroul îl interesează pe Dostoievski ca punct de vedere distinct asupra lumii și asupra lui însuși, ca poziție apreciativă și definitorie de sens a omului față de sine însuși și față de realitatea înconjurătoare. Pentru Dostoievski nu este important cum apare eroul său în ochii lumii, ci mai ales ce reprezintă lumea pentru erou și ce reprezintă el în propriii săi ochi.

Este o particularitate de principii-u foarte importantă, a modului de receptare a eroului. Considerat ca punct de vedere, ca viziune a universului și a lui însuși, eroul cere metode cu totul neobișnuite pentru dezvăluirea și caracterizarea sa artistică. Căci nu urmează să fie dezvăluite și caracterizate figura și existența precisă a eroului, ci ultimul bilanț al conștiinței sale și al cunoașterii de sine, altfel spus - ultimul cuvînt al eroului despre el însuși și despre lumea sa.

Prin urmare, chipul eroului nu are ca elemente componente trăsăturile reale ale eroului însuși și ale mediului în care trăiește, ci semnificația pe

care o au aceste trăsături pentru el însuși, pentru conștiința lui de sine. Toate însușirile constante, obiective ale eroului, poziția socială, tipicitatea sociologică și caracterologică, habitusul, fizionomia sufletească și chiar înfățișarea sa, adică tot ceea ce slujește în mod obișnuit autorului spre a făuri un chip de erou stabil și bine conturat - „cine este el” - la Dostoievski devine obiectul reflecțiilor, al conștiinței de sine a eroului însuși; iar obiectul viziunii și figurării scriitoricești îl formează funcția acestei conștiințe de sine. Pe câtă vreme conștiința de sine a eroului constituie, în mod obișnuit, numai un element al realității sale, numai una din trăsăturile chipului său plinar, aici, dimpotrivă, întreaga realitate devine un element al conștiinței sale. Autorul nu-și rezervă în mod exclusiv, adică nu păstrează numai în orizontul său, nici un atribut esențial, nici un semn, nici o trăsătură cât de neînsemnată a eroului; el introduce toate acestea în orizontul eroului însuși, le aruncă în creuzetul conștiinței de sine a acestuia. Iar în orizontul autorului, ca obiect al viziunii și figurării, rămîne doar această conștiință de sine în ansamblul ei.

Deci, încă de la debut, din „perioada gogoliană” a creației sale, Dostoievski nu-l zugrăvește pe „slujbașul sărman”, ci conștiința de sine a acestuia (Devuškin, Goliadkin, chiar și Proharcin). Ceea ce apărea în orizontul lui Gogol ca ansamblul trăsăturilor obiective care alcătuiesc fizionomia social-caracterologică bine statornicită a eroului, la Dostoievski intră în orizontul eroului însuși, unde devine obiectul chinuitoarei sale conștiințe de sine; pînă și înfățișarea „slujbașului sărman”, pe care Gogol o descria, la Dostoievski eroul este silit să și-o contemple în oglindă. Dar, datorită acestui fapt, toate trăsăturile constante ale eroului, deși rămîn aceleași în conținut, trecînd dintr-un plan de reprezentare în altul, do-bîndesc o semnificație artistică total diferită: ele nu mai pot împlini și închide figura eroului, nu pot construi un chip monolitic și nici să dea răspunsul artistic la întrebarea: „cine este el?”. Noi nu vedem cine este el, ci cum se consideră el pe sine însuși, viziunea noastră artistică nu are ca obiect realitatea eroului, ci numai funcția perceperii acestei realități de către erou. Eroul gogo-lian devine în acest fel eroul lui Dostoievski 2.

Am putea da următoarea formulare oarecum simplificată a revoluției pe

care a săvârșit-o tînărul Dostoievski în lumea gogoliană: el a transpus pe autor și pe narator, cu toate punctele lor de vedere, cu descrierile, caracterizările și aprecierile făcute as-jpra eroului, în o-rizontul eroului însuși, transformînd astfel realitatea întreagă și finită a acestuia în material al conștiinței sale. Dostoievski nu face un gest gratuit atunci cînd îl silește pe Makar Devușkin să citească *Mantaua* lui Gogol și s-o recepteze ca pe o povestire scrisă despre el, ca pe un „pamflet” la adresa lui; în acest fel, Dostoievski introduce în mod efectiv pe autor în orizontul eroului.

1 Devușkin, dueîndu-se la general, se vede în oglindă: „Eram așa de aiurit că-mi tremurau și genunchii, și buzele. Aveam și de ce, măicuță I Mai întîi și mai întîi, mi-era rușine; am aruncat o privire la dreapta, spre oglindă și... mai-mai să-mi pierd mințile de ce am văzut în ea... Excelența-sa și-a aruncat numaidecît privirile asupra mea și a hainei mele. într-o clipă mi-am amintit ce-am văzut în oglindă: m-am repezit să culeg năsturașul! „(Dostoievski, *Opere*, voi. I, Buc, E.L.U, p.134). Devușkin vede în oglindă ceea ce la Gogol apare zugrăvit de către autor atunci cînd descrie înfățișarea și tunică lui Akaki Akakievici, portret pe care Akaki Akakievici însuși nu-l vedea și de care nu-și da seama; funcția oglinzii o îndeplinesc și reflecțiile permanente și chinuitoare ale eroilor cu privire la fizicul lor; în cazul lui Goliadkin, funcția oglinzii revine dublului său.

1 Dostoievski face adeseori portretele exterioare ale eroilor săi, punîndu-le fie în gura autorului, fie a naratorului sau a altor personaje. Dar aceste portrete exterioare nu au o funcție definitorie în conturarea figurii eroului, nu creează un chip precis și prestabilit. Funcțiile trăsăturilor eroului nu depind, firește, numai de metodele artistice elementare pentru dezvoltarea respectivei trăsături (ca, bunăoară, auto-caracterizarea eroului, caracterizarea sa din partea autorului, pe cale indirectă etc).

Dostoievski a realizat, am spune, în mic revoluția lui Copernic, transformînd în moment al autodefinirii eroului ceea ce altădată era o determinare fermă și complinitorie a acestuia efectuată de autor. Universul lui Gogol, universul din *Mantaua*, *Nasul*, *Nevski Prospekt*, *Însemnările unui nebun*, în conținut a rămas același în primele cărți ale lui Dostoievski - în *Oameni sărmani* și în *Dublul*. Dar distribuirea acestui material, similar în

conținut, între elementele structurale ale operei este aici cu desăvârșire alta. Rolul autorului îl îndeplinește acum eroul, care aruncă lumină asupra personalității sale din toate unghiurile de vedere posibile; cât despre autor, el nu mai scoate în lumină realitatea eroului, ci conștiința de sine a acestuia, ca pe o realitate de ordinul doi. Dominanta întregii viziuni artistice și a construcției romanului a suferit o permutare, imprimând universului un aspect cu totul nou, deși Dostoievski n-a adăugat la materialul existent aproape nimic care să fie esențialmente nou, negogolian 1.

Nu numai realitatea eroului însuși, dar și lumea exterioară, viața din jurul său sînt de asemenea atrase în procesul conștiinței de sine, trecînd din orizontul autorului în orizontul sroului. Ele nu se mai află în același plan ca eroul, alături de el și în afara lui, în unicul univers al autorului, și de aceea nu pot fi factori cauzali și genetici definitorii ai eroului și nici nu pot îndeplini o

1 *Domnul Proharcin* rămîne și ci în limitele materialului gogolian. *Favoriții roși*.

. lucrare distrusă de către Dostoievski, a rămas, de bună seamă, în aceleași limite. Dar, de astă dată, Dostoievski a simțit că se va repeta aplicînd principiul său nou la materialul de inspirație gogoliană și că trebuie să folosească un material nou prin conținutul său. În 1846, îi scria fratelui său următoarele: „Nu mai scriu nici *Favoriții roși*. Am renunțat la tot. Fiindcă nu este decît repetarea unor lucruri vechi, pe care le-am spus demult. Acum mă stăpînesc idei mai luminoase, mai vii, mai originale, ce se cer așternuie pe hîrtie. Mi-am dat brusc seama de toate astea în clipa cînd am terminat *Favoriții roși*. În situația mea, monotonia înseamnă moarte” (*M. floeToeBCKHfi, *nucbina*, t. I, M. - JI.t ToCHSAaT, 1928, p. 100). începe să lucreze la *Netoška Nezvanova* și *Gazda*, adică încearcă să introducă principiul său nou într-alt domeniu al unei lumi deocamdată tot gogoliene (*Portretul*. în parte *O răzbunare teribilă*).

funcție explicativă în operă. Alături de conștiința de sine a eroului care a absorbit întreaga lume materială, în același plan cu ea nu poate să stea decît o altă conștiință, alături de orizontul său - un alt orizont, alături de vederile lui asupra universului - alte vederi asupra universului. Conștiinței

atotcuprinzătoare a eroului autorul nu-i poate opune decît o singură lume obiectivă - lumea altor conștiințe egale în drepturi cu ea.

Nu putem interpreta conștiința de sine a eroului în planul social-caracterologic, și nici să vedem în ea numai o trăsătură suplimentară a personajului, considerîndu-l pe Devușkin ori pe Goliadkin drept un erou gogolian plus conștiința de sine. Bielinski, de pildă, așa l-a înțeles pe Devușkin. El citează pasajul cu oglinda și cu nasturele rupt, de care a fost impresionat, dar nu sesizează importanța formei lui artistice: în ochii săi, conștiința de sine contribuie numai la îmbogățirea figurii „omului sărman” în sens umanitar, alăturîndu-se celorlalte trăsături din chipul bine fixat al eroului, construit în orizontul obișnuit al autorului. Poate că aceasta l-a și împiedicat pe Bielinski să aprecieze *Dublul* la adevărata sa valoare.

Conștiința de sine, ca dominantă artistică în construirea eroului, nu poate sta alături de celelalte trăsături ale chipului său; ea le absoarbe, căci aceste trăsături formează materialul ei, și le ia orice putere de definire și de conturare finită a eroului.

Conștiința de sine poate deveni dominantă în figurarea oricărui om. Dar nu orice om constituie un material la fel de propriu pentru această figurare. Slujbașul lui Gogol oferea prea puține posibilități în această privință. Dostoievski căuta un erou care să fie prin excelență conștient, unul a cărui viață să fie în întregime concentrată în funcția pură ce semnifică procesul înțelegerii conștiente a propriului eu și a lumii. În creația sa apare „visătorul” și „omul din subterană”. Atît „reveria” cît și „subterana” sînt trăsături umane social-ca-racterologice, dar ele răspund dominantei artistice dos-toievskiene. Conștiința visătorului și a omului din subterană, neîntrupat și cu neputință de a se întrupa, oferă un teren atît de favorabil principiilor estetice ale lui Dostoievski, încît îngăduie scriitorului să unească dominantă artistică a figurării cu dominantă existențial-ca-racterologică a personajului figurat.

„Ge minunat ar fi. dacă n-aș face nimic numai din lene! Mamă Doamne, ce m-aș stima! M-aș stima tocmai pentru că-s capabil să am în mine măcar lene; aș poseda și eu măcar o însușire, pozitivă întrucîtva, asupra căreia să am îndoieli. întrebare: ce-i cu ăsta? Răspuns: e un leneș. Mai mare plăcerea

s-îuzi vorbindu-se așa despre tine. Am fost, se cheamă, definitiv pozitiv; înseamnă că se poate spune ceva despre mine. «Un leneș!» - păi ăsta-i titlu, predestinare, carieră!" (Dostoievski, *Opere*, vol. 4, E.L.U., p. 141).

¶1" „Omul din subterană” „ou numai că dizolvă în forul său interior toate eventualele trăsături nete ale chipului său, făcînd din ele obiectul cugetărilor sale, ci le și pierde cu totul; el nu are atribute concrete, nu ai ce spune despre el, căci nu apare ca u»-eîrrTealTJÎ.n care palpită viața, ci ca un subiect al conștiinței și visării. Iar pentru autor, el nu este purtătorul unor însușiri și trăsături care să rămîină neutre față de conștiința lui de sine și care ar putea să-i confere un contur finit; viziunea autorului se îndreaptă, dimpotrivă, tocmai spre conștiința de sine a eroului și spre irezolvabila lipsă de fini-tate, spre infinitul insolubil al SceBteîa".De aceea; conturarea existențial-caracterologică a „omului din subterană” și dominanta artistică a figurii sale se contopesc într-un tot unic.

Numai la clasiști, numai la Racine mai putem găsi o coincidență atît de profundă și totală între forma eroului și forma omului, între dominanta construcției figurii și dominanta caracterului. Această comparație cu Racine sună, ce-i drept, paradoxal, fiindcă materialul pe baza căruia se realizează într-un caz și în celălalt această deplină potrivire artistică diferă mult prea flagrant. Eroul lui Racine este numai ființă, o ființă concretă și constantă, ca o sculptură. Eroul lui Dostoievski este numai conștiință de sine. Eroul lui Racine este o substanță nemișcată și finită, eroul lui Dostoievski este o funcție infinită. Eroul lui Racine este egal cu sine însuși, eroul lui Dostoievski nu coincide în nici o clipă cu sine însuși. Dar din punct de vedere artistic, eroul lui Dostoievski este tot atît de precis ca și eroul lui Racine.

Conștiința de sine ca dominantă artistică în construirea figurii eroului ajunge ea singură să destrame unitatea monologică a lumii artistice, cu condiția însă ca eroul, în calitatea lui de conștiință de sine, să fie într-adevăr figurat, și nu exprimat, adică să nu se confunde cu autorul, devenind exponentul lui, purtătorul glasului său, prin urmare cu condiția ca accentele conștiinței de sine a eroului să fie într-adevăr obiectivate și în operă să se vadă distanța dintre erou și autor. Dacă însă nu a fost tăiat

cordonul ombilical ce leagă eroul de creatorul său, atunci nu ne mai aflăm în fața unei opere lite-rare, ci în fața unui document personal.

Operele lui Dostoievski sînt în acest sens profund obiective, și de aceea conștiința de sine a eroului, devenind dominantă, destramă unitatea monologică a cărții (firește, fără să știrbească unitatea artistică de tip nou, nemonologic). Eroul devine relativ liber și independent, fiindcă tot ceea ce făcea din el, în concepția autorului, un chip bine definit, cum s-ar spune condamnat, un chip din realitate, închegat și finit o dată pentru totdeauna - toate acestea mi mai funcționează acum ca elemente ale formei, dătătoare de împlinire definitivă, ci ca material al conștiinței de sine a eroului.

În concepția monologică, eroul este închis între hotarele sensurilor sale, schițate cu rigurozitate: eroul acționează, se frămîntă, gîndește și înțelege în limitele a ceea ce este el, adică în limitele chipului său definit ca realitate; eroul nu poate înceta de a fi el însuși, adică nu poate depăși granițele caracterului, ale temperamentului său, ale tipicității sale, fără să impieteze asupra concepției monologice a autorului despre el. Acest personaj se construiește în lumea autorului, o lume obiectivă în raport cu conștiința eroului; construirea unei asemenea lumi - cu punctele ei de vedere și cu determinările ei complinitorii - presupune din partea autorului o poziție stabilă în afara ei, un orizont stabil. Conștiința de sine a eroului intră și ea în carcasa, inflexibilă și inaccesibilă lui dinăuntru, a conștiinței autorului care o conturează și o figurează, profilînd-o pe fundalul rigid al lumii exterioare.

Toate aceste premise scriitorul monologist le reținea pentru el însuși, folosindu-le spre a crea ultima u-nitate a operei și a lumii figurate în ea; Dostoievski însă renunță la ele în favoarea eroului său, transformîndu-le în elemente ale conștiinței de sine a acestuia.

Despre eroul *însemnărilor din subterană* nu putem spune nimic ce n-ar ști el; lipicităea sa, proprie e-pocii și mediului său social, determinarea psihologică, ba chiar psihopatologică, lucidă a fizionomiei sale lăuntrice, categoria caracterologică a conștiinței sale, comismul ca și tragismul său, toate caracteristicile morale cu puțință ale personalității sale le cunoaște la perfecție, căci așa l-a conceput Dostoievski, și el le digeră cu o chinuitoare

obstinație în forul său interior. Punctul de vedere din afara lui pare să fi fost depozitat din capul locului de orice putere și de dreptul ultimului cuvânt.

Întrucât în această operă dominantă figurării coincide cel mai bine cu dominantă obiectului figurat, intenția autorului în planul formei își găsește o expresie foarte clară în planul conținutului. *Omul din subterană* reflectează mai cu seamă la ceea ce alții gîndesc și pot gîndi despre el, el caută „să prevadă atitudinea fiecărei conștiințe străine, fiecare gînd străin îndreptat asupra lui, fiecare punct de vedere despre el. în toate momentele importante ale mărturisirilor lui, eroul se străduiește să anticipeze eventuala caracterizare și apreciere a persoanei sale de către alții, să ghicească sensul și tonul acestei aprecieri și, întretîindu-și vorbirea cu replici închipuite, puse în gura altora, încearcă să formuleze cu exactitate cuvintele pe care aceștia le-ar putea rosti despre dînsul.

„«Nu-i nimic rușinos într-asta, nici înjositor!» îmi veți spune poate, clătînd din cap cu dispreț. «Dunv neata ești însetat de viață și rezolvi problemele vieții singur, cu ajutorul harababurii logice... Ai și o doză de dreptate, dar fără prihană nu ești; mînat de cea mai meschină vanitate, faci paradă cu adevărul dumitale, îl terfelești, îl scoți la tarabă... Vrei într-adevăr să spui ceva, dar, din teamă, îți înghiți ultimul cuvînt; pentru că n-ai curajul să-l rostești și nu dai dovadă decît de o obraznicie lașă. Te lauzi că ai conștiință, dar nu faci decît să șovăi; pentru că, deși mintea îți funcționează, inima îți e întunecată de dezmăț; și fără inimă curată nu există conștiință deplină, adevărată. Și ești atît de plicticos cînd te tot bagi în sufletul omului, cînd te tot schimonosești! Minciună, minciună și iar minciună!»

Firește, cuvintele atribuite aici domniilor voastre le-am scornit eu, pe loc. Din subterană provin și ele. Stînd acolo patruzeci de ani în cap am tot tras cu urechea la vorbăria asta a domniilor voastre. L e-a m scornit eu însumi, nea-vînd altceva mai bun de făcut. Nu-ide mirare că le-am învățat pe de-a rostul și le-am dat formă literară...” (ed. cit., pp. 157-158).

Eroul din subterană ciulește urechea la fiecare.y.orbă spusă pe socoteala lui, sp* cercetează „parcă în oglinda oricărerTOnștiințeTstrăine, cunoaște orice imagine a chipului său, răsfrîntă de aceste oglinzi. El își cunoaște de asemenea și definiția obiectivă, neutră, față de propria conștiință ca față de

conștiința altui om, ține seamă de punctul de vedere al „terțului”. Dar mai știe că toate aceste aprecieri, părtinitoare ori obiective, se află în mina lui și nu-l întregesc, tocmai fiindcă este conștient de ele, fiindcă poate să se detașeze de aceste aprecieri și să le facă neadecvate. Știe că el va avea ultimul cu vîinți”estrăduiește din răsputeri sa păstreze” drepTuT””de a rosti acest cuvînt, cuvîntul conștiinței de sine, pentru ca să devină în el altfel decît este în realitate. Conștiința lui de sine soarbe seva existenței sale din faptul că este lipsită de împlinire definitivă, nede-cisă, mereu deschisă.

Această trăsătură caracterologică proprie conștiinței de sine a „omului din subterană” constituie de altfel dominantă construirei chipului său de către autor. Într-adevăr, autorul lasă eroului său ultimul cuvînt, căci tocmai de el sau mai exact de tendința către acest cuvînt are nevoie pentru concepția sa artistică. Autorul nu-și făurește eroul din cuvintele altora ori din aprecieri neutre, el nu-i construiește caracterul, tipul, temperamentul sau în general chipul său obiectiv, ci prin excelență cuvîntul eroului despre sine și despre lumea sa.

Eroul lui Dostoievski nu este o figură obiectuală, ci un cuvînt greu de înțelesuri, o voce pură; noi nu-l vedem, dar îl auzim, iar ceea ce vedem și știm pe lîngă cuvîntul său nu prezintă importanță și ori este absorbit de cuvînt, constituind materialul acestuia, ori rămîne în afara lui ca factor de stimulare și provocare. Ne vom convinge în continuare că întreaga construcție artistică a romanului dostoievskian țintește spre dezvăluirea și lămurirea acestui cuvînt al eroului și deține în privința lui funcții stimulatorie și orientative. Epitetul „talent neîndurător”, pe care N. K. Mihailovski l-a conferit lui Dostoievski, are un temei, deși temeiul acesta nu este chiar atît de simplu cum și-l închipuia autorul. Torturile morale la care Dostoievski își supune eroii ca să stoarcă de la ei ultimul cuvînt al conștiinței de sine îi permit să dizolve în sfera conștiinței de sine și a dezvăluirii de sine toate elementele materiale și obiectuale, ferme și invariabile, exterioare și neutre din imaginea omului.

Spre a ne convinge de profunzimea și de subtilitatea procedeeleor artistice de incitare aplicate de Dostoievski, ajunge să-l comparăm cu expresioniștii germani: Kornfeld, Werfel și alții, nu demult imitatori pasionați

ai, „talentului neîndurător”. În majoritatea cazurilor, aceștia nu se pricep să stîrnească altceva decît crize de isterie și accese de frenezie isterică, deoarece nu știu să țeasă în jurul eroului acea atmosferă socială complexă și rafinată, care îl determină să-și dezvăluie și să-și explice personalitatea în mod dialogal, să sesizeze aspecte ale conștiinței sale în conștiința altora, să-și creeze tertipuri, spre a trena cît mai mult rostirea ultimului său cuvînt și a-l da în vileag în cursul unei interacțiuni extrem de încordate cu celelalte conștiințe. Unii artiști mai sobri, ca Werfel de exemplu, creează o ambianță simbolică pentru dezvăluirea de sine a eroului. Așa este bunăoară scena judecății din cartea lui Werfel *Spiegelmensch* (*Omul din oglindă*), unde eroul se judecă pe sine, iar judecătorul întocmește procesul-verbal și citează martorii.

Expresioniștii au sesizat dominanta conștiinței de sine în construirea eroului, dar ei nu știu să supună a-ceastă conștiință la dezvăluiri spontane și convingătoare din punct de vedere artistic. În consecință, ne aflăm ori în fața unei experiențe aplicate eroului într-o manieră brutală și forțată, ori în fața unei derulări de factură simbolică.

Autoexplicarea, autodezvăluirea eroului, cuvîntul pe care-l rostește despre sine însuși, un cuvînt nepredestinat de figura sa neutră și care reprezintă scopul final al edificiului artistic, îi dă într-adevăr uneori o notă „fantastică” chiar și la Dostoievski. Pentru el, verosimilitatea eroului coincide cu verosimilitatea cuvîntului lăuntric al acestuia despre sine însuși în toată puritatea lui, dar ca să-l auzi și să-l arăți, ca să-l introduci în orizontul altui om, trebuie să încalci legile acestui orizont, deoarece un orizont normal poate cuprinde figura obiectuală a altui om, dar nu un alt orizont în întregul său. Prin urmare, autorul se vede silit să caute un anume punct fantastic din afara orizontului străin.

Iată ce spune Dostoievski în prefața sa la *Smerita*: „Despre ce fel de povestire e vorba? Eu i-am zis «fantastică», deși o consider de fapt cît se poate de reală. Povestirea are totuși o notă de fantastic prin însăși forma ei plăsmuită, de aceea am socotit trebuitoare, în privința aceasta, cîteva lămuriri prealabile.

La drept vorbind, nici n-aș putea spune că e neapărat o povestire, dar

nici însemnări propriu-zis nu s-ar putea numi. Închipuiți-vă un soț a cărui nevastă șira curmat viața cu câteva ore mai înainte, aruncându-se pe fereastră, și că trupul ei neînsuflețit zace acum întins. pe masă. Omul este năuc, nu a reușit încă să-și vină în fire. Se plimbă prin odăi, căznindu-se să-și adune gândurile împrăștiate, «să și le fixeze într-un punct», pentru a-și da seama de cele petrecute. Fire de ipohondra iremediabil, din cei ce obișnuiesc să vorbească singuri cu glas tare, el evocă toate împrejurările întâmplării, încercînd să se *dumirească* asupra celor ce-au fost. Vorbirea lui, în aparență logică, lasă totuși să-i scape unele incoerențe și de câteva ori îl putem surprinde că se contrazice și ca raționament și ca stare sufletească. Aci se dezvinovățește, aci o acuză pe ea, ori se pierde în explicații lăaturalnice; în tot se spune, se vedește și duritatea inimii, și asprimea cugetării, dar și o adîncă simțire. Încetul. cu încetul, el izbutește să se *dumirească* asupra nefericitei întâmplări, «să-și fixeze gândurile într-un punct». Un șir întreg de amintiri îl fac, în cele din urmă, să-și dea seama de *adevăr*, în toată goliciunea lui, ceea ce îi luminează mintea și inima. Către sfîrșit e altul și tonul povestirii, comparat cu începutul ei oarecum incoerent. Adevărul îi apare acum bietului om destul de limpede și de grăitor, cel puțin în ceea ce-l privește pe el însuși.

Aceasta este tema. Bineînțeles, firul povestirii se deapănă câteva ore, cu întreruperi și digresiuni, într-o formă cam confuză, căci ba își vorbește sieși, ba se adresează parcă unui auditoriu nevăzut, sau poate unui judecător închipuit. De fapt, cam așa se întâmplă și în viață. Dacă un stenograf așezat alături ar fi putut însemna cuvintele lui, această istorisire ar fi fost poate ceva mai colțuroasă sau mai puțin șlefuită decît e în relatarea mea, dar cred că ordinea psihologică a expunerii ar fi rămas aceeași. Ei, dar tocmai această presupunere cu stenograful, care ar fi notat totul (urmînd ca eu să-i cizelez ulterior notele), tocmai o astfel de presupunere constituie ceea ce am spus că s-ar numi fantastic în povestirea mea. Dar acest procedeu a mai fost folosit, și nu arareori, în literatură; de pildă, Victor Hugo, în capodopera sa *Ultima zi a unui condamnat la moarte*, a folosit o metodă aproape asemănătoare, și chiar dacă nu a recurs la un stenograf, și-a îngăduit ceva chiar mai puțin verosimil, presupunînd că un condamnat la moarte poate

(și are timpul) să-și facă însemnări nu numai în ultima zi care i-a mai rămas, dar și în ultimul ceas, ba chiar și în ultima clipă a vieții. Dacă nu și-ar fi permis această fantezie, de bună seamă că atunci nu s-ar fi întrupat nici opera însăși - poate cea mai reală și mai veridică din tot ce a scris Hugo" (din voi. *Noapți albe*, E.S.P.L.A., 1956, pp. 103-105).

Am reprodus această prefață aproape integral, deoarece tezele expuse în ea sînt extrem de importante pentru înțelegerea creației lui Dostoievski: „adevărul” la care eroul trebuie să ajungă și în cele din urmă ajunge, lămurindu-și întîmplările, în concepția lui Dostoievski nu poate fi decît adevărul propriei conștiințe. El nu poate fi neutru în raport cu conștiința de sine. Același cuvînt, identic în conținut, aceeași determinare ar dobîndi în gura altuia un sens diferit, un ton diferit și n-ar mai fi adevăr. După Dostoievski, ultimul cuvînt despre un om, care să i se potrivească realmente, nu poate să apară decît sub forma unei mărturisiri, a unei confesiuni.

Dar cum să introduci acest cuvînt în narațiune fără să-i distrugi autenticitatea, și totodată fără să distrugi canavaua narațiunii, fără să o cobori la nivelul unui simplu motiv pentru introducerea confesiunii? Forma fantastică din *Smerita* este numai una din soluțiile acestei probleme, soluție limitată de cadrul nuvelei. Dar cîte eforturi artistice a trebuit să depună Dostoievski pentru a suplini funcția de stenograf fantastic de-a lungul unui întreg roman polifonic!

Bineînțeles, aici nu se pune chestiunea dificultăților pragmatice, și nici a procedeelelor compoziționale exterioare. Tolstoi, bunăoară, introduce foarte liniștit în țesătura narațiunii, direct din partea autorului, ultimele gînduri ale eroului aflat pe patul de moarte, ultima zvîcnire a conștiinței sale împreună cu ultimul său cuvînt (încă în *Povestiri din Sevastopol*; deosebit de ilustrative sînt operele sale de mai tîrziu: *Moartea lui Ivan Ilic* și *Stăpîn și slugă*). Pentru Tolstoi problema nici nu se pune; el nu trebuie să motiveze caracterul fantastic al procedeului său. Universul lui Tolstoi este ca un monolit în monologismul său, iar cuvîntul eroului este închis în montura solidă a cuvintelor pe care autorul le spune despre el. În același înveliș, al cuvîntului străin (scriitoricesc), ne este prezentat și ultimul cuvînt al

eroului; conștiința de sine a eroului nu constituie decît un aspect al chipului său închegat și, în fond, este prestabilită de acest chip chiar și acolo unde ea - în virtutea temei - trece printr-o criză și printr-o transformare sufletească radicală (*Stăpîn și slugă*). Conștiința de sine și renașterea morală rămîn la Tolstoi exclusiv în planul conținutului, fără a dobîndi însemnătate formativă; nonfinitatea etică a omului pînă la moarte nu-și găsește, așadar, corespondentul într-o nonfinitate structural-artistică a eroului. Între structura artistică a figurii lui Brehunov sau a lui Ivan Ilici și structura figurii bătrînului prinț Bolkonski sau a Natașei Rostova nu există nici o deosebire. Conștiința de sine și cuvîntul eroului nu devin dominante în construirea sa, cu toată importanța lor tematică în creația lui Tolstoi. În lumea sa, alături de vocea autorului nu se face auzită și o altă voce cu rezonanțe la fel de puternice; de aceea nu se ivește nici problema îmbinării vocilor, și nici pentru autor problema găsirii unei modalități de a-și prezenta propriul său punct de vedere. Punctul de vedere al lui Tolstoi, de o naivitate monologică, precum și cuvîntul său pătrund pretutindeni, în toate colțurile lumii și ale sufletului, subordonînd totul unității sale.

La Dostoievski, cuvîntul autorului stă față în față cu acela al eroului - un cuvînt plinar și distinct, numai al lui, fără elemente din afară. Drept care se pune problema modului de exteriorizare a cuvîntului scriitoricesc, problema poziției sale artistice formale față de cuvîntul eroului. Această problemă întrece în profunzime pe aceea a folosirii cuvîntului său în planul de suprafață al compoziției sau a înlăturării lui, tot în planul de suprafață al compoziției, prin forma *Icherzählung* (narațiune la persoana întîi), prin introducerea unui narator, prin construirea romanului din scene și reducerea cuvîntului autorului la o simplă remarcă. Toate aceste procedee de compoziție, menite să înlătore ori să atenueze cuvîntul compozițional al autorului, nu ating prin ele fondul problemei; adevăratul lor sens artistic poate diferi profund de la caz la caz, în funcție de țelurile artistice urmărite. Forma *Icherzählung* din *Fata căpitanului* este foarte departe de forma *Icherzählung* a *Însemnărilor din subterană*, chiar dacă am face abstracție de conținutul care umple aceste forme. Pușkin construiește istorisirea lui Griniov într-un orizont monologic ferm, deși acest orizont nu apare cîtuși

de puțin într-o formă compozițională exterioară, cuvântul direct al autorului lipsind cu desăvârșire. Dar tocmai acest orizont determină întreaga construcție și, în consecință, chipul închegat al lui Griniov este un chip și nu un cuvânt, iar cuvântul lui Griniov este un element al acestui chip, adică se epuizează total prin funcțiile caracterologice și pragmatice ținând de subiect. Punctul de vedere al lui Griniov asupra lumii și a evenimentelor constituie de asemenea doar o componentă a figurii sale, fiindu-ne prezentat ca o realitate caracteristică, și nu ca o poziție semantică plenară și -cu semnificație directă. Numai punctul de vedere al autorului așezat la temelia construcției are semnificație directă și nemijlocită, tot restul nefiind decât obiectul lui. Introducerea unui narator de asemenea poate să nu slăbească de fel poziția monologică a autorului, singurul care vede și știe, și nici să sporească ponderea de sens și independența cuvintelor eroului. În această postură se află, bunăoară, Belkin, povestitorul lui Pușkin.

Toate aceste procedee compoziționale, luate ca atare, nu au, așadar, puterea de a desființa monologismul lumii artistice. La Dostoievski însă ele îndeplinesc această funcție, devenind instrumentul cu ajutorul căruia el traduce în viață concepția artistică polifonică. Vom vedea în continuare în ce fel îndeplinesc ele această funcție și datorită căror factori. Pentru moment ne interesează propriu-zis concepția artistică și nicidecum mijloacele realizării ei concrete.

Conștiința de sine, ca dominantă artistică în construirea figurii eroului, presupune și o poziție absolut nouă a autorului față de personajul figurat. Repetăm, aici nu se pune problema revelării unor noi trăsături sau a unor noi tipuri umane, care ar putea fi descoperite, văzute și figurate în maniera artistică monologică în care este abordat omul îndeobște, adică fără schimbări radicale în poziția autorului. Nu, este vorba de descoperirea omului sub un aspect nou, plenar - a „personalității” sale (Askoldov) sau „a omului din om” (Dostoievski) - or, această descoperire autorul nu poate s-o facă decât cu condiția să trateze omul de pe o poziție corespunzătoare, adică și ea nouă și plenară.

Vom încerca să lămurim ceva mai pe larg această poziție plenară, această formă principală nouă de viziune artistică a omului.

Încă de la prima sa operă, Dostoievski redă într-un fel mica revoltă a eroului împotriva atitudinii literaturii față de „omul mărunț”, pe care literatura îl despoaie în văzul lumii și îl pecetluiește cu verdictul ei, în contumacie. După cum am mai arătat, Makar Devuşkin a citit *Mantaua* lui Gogol și s-a simțit jignit personal pînă în adîncul sufletului. El s-a recunoscut în Akaki Aka-kievici și a fost revoltat că i-au pî n d i t sărăcia, i-au scormonit viața bob cu bob și au descris-o, că l-au categorisit o dată pentru totdeauna, fără să-i lase nici cea mai mică perspectivă.

„Uite-așa, uneori te ascunzi, te ferești să nu iasă la iveală ce te doare, ți-e teamă pînă și să scoți nasul afară, fiindcă știi că începe bîrfeala și că oamenii te iau în derîdere pentru te miri ce fleac, și iată că toată viața ta de cetățean și familist intră în literatură! Toate alea sînt date în vileag, se tipăresc, se citesc, sînt luate în rîs, judecate!” (Dostoievski, *Opere*, voi. 1, E.L.U., p. 96). Pe Devuşkin l-a indignat mai cu seamă faptul că Akaki Akakievici a murit la fel cum a trăit:

Devuşkin s-a recunoscut în figura eroului din *Mantaua*, s-a văzut, cum s-ar spune, drămuț, măsurat și definit ca acesta pînă în vîrfurile unghiilor: poftim, ăsta mi-ești din creștet pînă-n tălpi, și n-a rămas în matală nici o bucățicuță despre care aș mai avea de spus ceva. El a simțit că soarta sa este dinainte hotărîită și rostită fără drept de apel, ca și cum ar fi mort înainte de-a fi murit, dar și-a dat totodată seama și de neadevărul a-cestei atitudini. Dostoievski redă neobișnuita „răzvrătire” a eroului împotriva finității sale literare în formele de expresie primitive și reținute ale conștiinței și vorbirii lui Devuşkin.

Înțelesul grav și profund al acestei răzvrătiri poate fi exprimat în felul următor: nu este permis să transformi o ființă vie în obiectul mut și pasiv al unei activități de cunoaștere cu aprecieri definitive. În tot emul există ceva ce nu poate fi dezvăluit d e c î t d e, e l însuși într-un a c, t liber al conștiinței c fce sine și al cuvîntului său, ceva ce nu-și poate afla expresia exterioară într-o definiție formulată de către altcineva, în *Oameni sărmani*, Dostoievski a încercat pentru prima oară să arate, încă imperfect și confuz, acel ceva lăuntric nefinit din o m, pe care Gogol și ceilalți autori ai „povestirilor despre slujbașul sărman” n-au izbutit să-l arate de pe pozițiile lor

monologice. Așadar, Dostoievski - încă în prima sa carte - începe a dibui poziția fundamental nouă ce o va adopta în viitor față de eroul operei.:»*«, în operele următoare, eroii lui Dostoievski nu se mai lansează într-o polemică literară cu maniera de a da omului caracterizări definitive, fără participarea sa (e drept că autorul o face uneori în locul lor într-o formă ironică, de parodie extrem de fină), dar ei toți luptă aprig împotriva acestor caracterizări a personalității lor, venită de pe buzele altor oameni. Cu toții au sentimentul viu al nonfinității lor launtrice și se simt în stare să crească parcă dinăuntru și să dovedească neadevărul oricărei caracterizări de factură exteriorizantă și complinitivă. Omul, cât timp e viu, trăiește cu gândul că încă n-a ajuns la formula finală a personalității sale și nici nu a spus ultimul său cuvânt. Am menționat anterior cu ce chin și atenție ascultă „omul din subterană” cuvintele altora, rostite ori eventuale, despre el, cum încearcă să ghicească și să anticipeze toate aprecierile lor despre persoana sa. Eroul din *însemnări din subterană* este primul erou-ideolog în creația lui Dostoievski. Una din ideile pe care le susține cu deosebire în polemica sa cu socialiștii este aceea că omul nu reprezintă o valoare determinată și fixă pe temeiul căreia s-ar putea construi calcule teoretice; omul este liber și de aceea poate călca orice reguli impuse.

EROUȘI POZIȚIA AUTORULUI FAȚA DE ÎNSUȘI

Eroul lui Dostoievski năzuiește întotdeauna la „sfârșitul lucrului” lucrat din cuvintele altora - „despre el”, care îi fixează definitiv fizionomia, care pare să-l nădărnicească. Această luptă devine uneori un important, motiv al tragismului vieții sale (bunăoară, - la Nietzsche).

La eroii de frunte, protagoniștii ai unui dialog major, ca Raskolnikov, Sonia, Mișkin, Stavroghin, *id.* și Dmitri Karamazov, conștiința profundă a lipsei de precizie și de finitate se realizează pe căile extrem de complexe ale gândirii ideologice, ale crimei sau actului eroic. „Omul nu este nicicând identic cu el însuși, *de aceea nu i se poate aplica formula identității: - A este A. I Potrivit ideii artistice a lui Dostoievski, adevărata viață a personalității se produce tocmai în punctul acestor contradicții a omului cu el însuși, în punctul trecerii lui peste hotarele a ceea ce este el ca viața materială, care poate fi pînă la urmă, definită și

prezintă fără voftițar, } uii; „în contumacie”. Adevărata viață a personalității este accesibilă numai în cazul unei pătrunderi adânci, careia îi răspunde ea însăși, printr-o dezvăluire liberă și nestingherită... »

A rosti despre un om adevărul fără a-l angaja pe cel în cauză într-un dialog, fără participarea sa, cum s-ar spune, „în contumacie”, înseamnă a transforma adevărul într-o minciună, care îl umilește și îl clistrăge, atunci când se referă la „sfânta sfintelor” sale, adică la „omul din om”...
»»»

Spre a ilustra această idee, vom reproduce cuvintele unora dintre eroii dostoevskieni despre (a) născut al lizei e sufletului omenesc, făcute în contumacia ei...-

1 Această nonfinitate lăuntrică a eroilor lui Dostoievski, ca principală particularitate a personalității lor, a reușit să o înțeleagă și să-i dea o caracterizare adecvată Oscar Wilde. Iată ce spune despre el T.L. Motiliova în lucrarea *afsa dostoevski și literatura universală*: „Wilde considera că principalul merit al lui, Dostoievski, constă în faptul că el « nu-și explică niciodată în întregime personajele ». Eroii dostoevskieni, afirmă Wilde, « ne impresionează totdeauna prin ceea ce spun sau fac, păstrând pînă la capăt taina eternă a existenței », » (cutegerea *Teop-vecmeo O. M. ffoecmoeciceeo*, M., H3fl-Bo AKaflOMim HayK CCCPA 1 SSfl; p. 32).

În *Idiotul*, Mișkin și Aglaia discută despre sinuciderea ratată a lui Ippolit. Mișkin analizează motivele profunde ale faptei lui. Aglaia îi răspunde:

„Dar găsesc că e foarte urît din partea dumitale să judeci sufletul unui om cu atîta brutalitate, cum îl judeci pe Ippolit. Îți lipsește gingășia necesară în astfel de momente; în dumneata vorbește numai adevărul crud, prin urmare ești nedrept” (*Idiotul*, E.L.U., p. 570).

Adevărul devine nedrept dacă se referă la străfundurile unei personalități străine.

Același motiv se aude și mai clar, dar cu rezonanțe ceva mai complicate, în convorbirea dintre Aleoșa și Liza din *Frații Karamazov*, când cei doi comentează gestul căpitanului Sneghirev, care a călcat în picioare banii ce i-au fost oferiți. În timp ce relatează acest gest, Aleoșa analizează starea sufletească a lui Sneghirev și hotărăște dinainte parcă purtarea lui pe viitor,

prorocind că data următoare va lua neapărat banii. Liza face următoarea remarcă la cuvintele lui:

„Ascultă, Alexei Feodorovici, nu cumva concluziile la care am ajuns noi, adică dumneata... ba nu, mai bine noi... ascund un grăunte de dispreț față de omul acela, sărmanul... pentru că-i disecăm sufletul, așa, cu aerul c-am fi mai presus decât el, ce zici? De unde putem ști noi chiar atât de sigur c-o să primească banii!” (*Frații Karamazov*, voi. I, p. 297).

Ideea că nu este îngăduit să te infiltrezi în adâncu rile personalității altuia răsună în chip analog în cuvintele pline de asprime pe care Stavroghin le rostește în chilia lui Tihon, unde a venit cu „spovedania” lui:

„Ascultă-mă, nu-mi plac spionii și psihologii, cel puțin aceia care mi se vîră în suflet” 1.

bi no ucopuu Aumepamypbi u 06uiecmeeHHOcmu, Bun. 1.O. M. Moc-moeCKUu, M.. H3A- UeHTPapxHBa P.C.O.C.P., 1922, p; 13.

Țin să menționez că, în cazul de față, Stavroghin se înșală profund în privința lui Tihon, căci acesta se apropie de el tocmai într-o manieră profund d i a l o -gală și înțelege nonfinitatea personalității sale intime.

La sfîrșitul carierei sale literare, Dostoievski notează într-un caiet de însemnări următoarea caracterizare a particularităților definitorii pentru realismul său:

„Rămînînd perfect realist, să găsești omul din o m... Lumea îmi spune psiholog; nu-i adevărat, sînt numai realist în sensul cel mai înalt al cu-vîntului, adică redau toate adîncurile sufletului omenesc” *.

Vom relua nu o dată această admirabilă formulă. Pentru moment considerăm important să subliniem cele trei elemente cuprinse în ea.

În primul rînd, Dostoievski se consideră realist și nicidecum un romantic subiectivist, ferecat în lumea propriei conștiințe; el rezolvă noul său obiectiv - acela „de a reda toate adîncurile sufletului omenesc” - „rămînînd perfect realist”, cu alte cuvinte el vede aceste adîncuri în a f a r a s a, în sufletele altora.

În al doilea rînd, Dostoievski socotește că realismul de tip obișnuit, sau, spre a folosi terminologia noastră, realismul monologic este insuficient pentru rezolvarea acestui obiectiv nou, care cere o abordare cu totul

deosebită a „omului din om”, adică „un realism în sensul cel mai înalt”.

În al treilea rând, Dostoievski neagă categoric că ar fi psiholog.

Să considerăm mai detaliat acest ultim punct al problemei.

Dostoievski privea cu ochi răi psihologia contemporană cu el, atât în literatura științifică și artistică, cât și în practica judiciară. Vedea în ea o reificare, umili-

* *Buoepacпу.и, нучМа и аамемКу U3 aanucnoii khuokku P. M. JlocmoieCKOиOт Cn6., 1883, p. 373.*

(tbare pentru Kirilov, a sufletului omenesc, care nu ține cont de libertatea „acestuia, de imposibilitatea unei împliniri definitive; de acel caracter deosebit de nedefinit e-n e r e z o l v a r e care este principalul obiect de reprezentare artistică la Dostoievski, căci el redă întotdeauna omul în pragul ultimei hotărâri, în momentul crizei și al couterii sufletești care nu atinge punctul final și nu poate fi-predeterminată.

.. Dostoievski a criticat mereu și cu vehemență psihologia mecanicistă, având în vedere atât orientarea ei prag-matică, bazată pe noțiunile de firesc și util, cât și, „mai cii seamă, cea fiziologică rediicând psihologia la fiziologie. El V persiflează și în romane. Să ne amintim de „tuberculi de pe creier” pe care îi invocă Lebeziatnikov pentru a explica criza sufletească a Katherinei Ivanovna (*Crimă și pedeapsă*), sau de „bernarzii” lui Mitea Kara-mazov, care transformă numele lui Claude Bernard în simbol injurios al omului despovărat de sarcina responsabilității (*Frații Karamazov*).

„Dar, spre a înțelege poziția artistică a lui Dostoievski, să ne gândim la critica sa extrem de edificatoare, făcută psihologiei judiciare, care, în cazul cel mai fericit, este o „săbie cu două tăișuri”, admițând cu sorți egali adoptarea unor „spleții reciproce incompatibile, iar în cazul cel mai rău, p minciună, înjositoare pentru ființa umană.

În *Crimă și pedeapsă*, admirabilul judecător de instrucție Porfiri Petrovici - acela care a poreclit psihologia „săbie cu două tăișuri” - nu se lasă ghidat de psihologia judiciară, ci de intuiția dialogală, o intuiție anume care îi îngăduie să pătrundă în sufletul nedefinit și nerezolvat al lui Raskolnikov. Cele trei întrevederi ale lui Porfiri cu Raskolnikov nu aduc de fel cu interogatoriile obișnuite ale cabinetului de instrucție; dar nu fiindcă înu se

desfășoară „după procedura obișnuită” (lucru pe, jearei Porfiri îl subliniază într-una), ci fiindcă ele contravin chiar la temeliile raporturilor psihologice tradiționale dintre anchetator și criminal (lucru pe care îl subliniază Dostoievski). Cele trei întrevederi dintre Porfiri și Raskolnikov sînt cele mai autentice, și mai remarcabile dialoguri polifonice. „ -...: v,

În schimb, scenele din cursul instrucției preliminare și a procesului lui Dmitri din *Frații Karamazov* redau cu neîntrecută putere de pătrundere psihologia falsă din practica judiciară. Anchetatorul, judecătorii, procurorul, apărătorul,, expertiza se dovedesc deopotrivă de neputincioși a se apropia măcar de simburile nefinit și nere-zolyat al personalității lui Dmitri care, de fapt, toată viața se află numai în pragul unor grandioase crize și hotărîri lăuntrice. Ei substituie acestui sîmbure viu, din care încolțește viața nouă, o entitate-precisă, ale cărei,cuvinte și fapte sînt prestabilite în mod „firesc și „normal” de către „legile psihologiei”. Tuturor acelora oare îl judecă pe Dmitri le lipsește darul unei abordări dialogale autentice, al pătrunderii dialogale în șimburele nefinit al personalității sale. Ei caută și văd în el numai o entitate materială precisă, faptică, de trăiri sufletești și de atitudini, pe care și le încadrează în noțiuni și scheme precise. Adevăratul Dmitri rămîne în afara judecății lor (el se va judeca singur).

Acesta este motivul pentru care Dostoievski nu se considera psiholog din nici un punct: de vedere. Pe noi, firește, nu ne interesează latura propriu-zis filozof ie-teo-retică a criticii sale: ea nu ne poate satisface și păcătuiește mai ales prin neînțelegerea dialecticii proprii categoriilor de libertate și necesitate în faptele și în conștiința omului¹. Pentru noi prezintă importanță aici orien-

* În *Jurnalul scriitorului* pe anul 1877, Dostoievskf spune următoarele în legătură cu *Arma Karenina*:

*,Este clar și lămurit pînă la evidentă că răul se ascunde în omenire mai adînc decît bănuiesc tămăduitorii socialiști, că nu-l poți evita în nici orînduială a societății, că sufletul omenesc rămîne neschimbat, că el este izvorul anomaliei și al păcatului și că, în sfîrșit, legile spiritului omenesc rămîn deocamdată atît de ignorate, atît de necunoscute științei, atît de n e b

u 1 o a s e și de tainice, încât la ora actuală nu există și nu pot exista nici
tămăduitori și nici măcar judecători *definitivi*, ci numai acela ce spune: « A
mea este răzbuarea; eu voi răsplăti»... (î. M. ocToeBCKHfî, *UoAHce
coapanue xydooKecmeeHHbix npousaedenuu*, noA Pefl. B. ToMameBCKOro h
K. XajiaOafBa, t. XI, M. - JI.. rocH3flaT, 1929, P. 210).

tarea atenției sale artistice și noua sa formă de viziune artistică a
sufletului omenesc.

E cazul să subliniem că, atît sub aspectul formei, cît și al conținutului,
patosul întregii creații dostoevskiene rezidă mai cu seamă în lupta
împotriva reificării omului, a relațiilor dintre oameni și a tuturor valorilor
umane în condițiile capitalismului. Dostoevski, e drept, nu înțelegea cu
toată claritatea a-dîncile rădăcini economice ale reificării și, din cîte știm, el
n-a folosit nicăieri termenul propriu-zis de „reificare”, dar tocmai acest
termen exprimă cel mai grăitor înțelesul profund al bătăliei pe care a dat-o
pentru om. Dostoevski a izbutit să descopere cu o neîntrecută clarviziune
cum această reifiantă depreciere a omului pătrundea în toți porii vieții
contemporane cu el și în înseși temeliile gîndirii umane. În critica adusă
acestei gîndiri reifiante, Dostoevski uneori „încurca adresele sociale”, cum
se exprimă V. Ermilov ¹, socotin-du-i vinovați, bunăoară, pe toți
reprezentanții mișcării democrat-revoluționare și ai socialismului din
Occident, după părerea sa rod al spiritului capitalist. Dar, repetăm, pe noi
nu ne interesează aici latura teoretică abstractă și nici latura publicistică a
criticii sale, ci sensul formei sale artistice, care eliberează omul și învinge
procesul reificării lui.

Așadar, noua poziție artistică a autorului față de erou din romanul
polifonic dostoevskian este o poziție dialogală realmente realizată și
efectuată pînă la capăt, care afirmă independența, libertatea interioară,
lipsa de precizie și de finitate a eroului. Eroul nu este pentru autor un „el”
sau un „eu”, ci un „tu” cu valoare plenară, adică „eul” altui individ cu
drepturi depline („tu ești”). Eroul este un subiect căruia autorul i se
adresează într-un dialog serios, autentic, și nicidecum într-unui simulat
după regulile re-

1 Vezi B. Epmhjiob, t. M. *flocmoecKuu*, M., roonHTHSflaT, 1956, (ed.

rom. *F.M. Dostoievski*, Buc, ed. „Cartea Rusă”, 1957).

toricii sau ale convenționalității literare. Iar acest dialog - „marele dialog” al romanului în ansamblul său - se desfășoară acum și nu în trecut, adică în prezentul procesului de creație *. Nu ne aflăm în. fața stenogramei ranui dialog încheiat, din care autorul s-a și retras, ridicându-se deasupra lui și ocupînd o poziție sup2rioară, de unde rostește verdicte; proce-dînd astfel, ar transforma instantaneu dialogul autentic și neîncheiat într-o imagine de dialog, obiectivă; și finită, obișnuită în orice roman monologic. La Dostoievski, acest mare dialog este organizat din punct de vedere artistic ca un tot neîncheiat al vieții însăși aflate în prag.

La Dostoievski deschiderea dialogală îndreptată către erou este realizată în momentul procesului de creație și în momeniral terminării lui, ea intră în concepția romanului, rămînînd și în versiunea lui finală ca un element necesar al formei.

în romanele lui Dostoievski, cuvîntul autorului despre erou este, prin organizarea sa, rostit despre a persoană prezentă care-l aude (pe autor) și poate să-i răspundă. în operele lui Dostoievski, această organizare a cuvîntului scriitoricesc nu constituie

O metodă convențională, ci poziția ultimă și necondiționată a autorului. în capitolul V din prezenta lucrare-ne vom strădui să demonstrăm că originalitatea stilului literar al lui Dostoievski este și ea determinată de importanța covîrșitoare a acestui cuvînt adresat în formă dialogală, în timp ce cuvîntul monologic, închis și neaș-teptînd răspuns, nu deține aici decît un rol infim.

în concepția lui Dostoievski, eroul este purtătorul unui cuvînt cu valoare deplină și nicidecum obiectul tăcut și mut al cuvîntului scriitoricesc. Concepția lui des-

1 Căci sensul „trăiește” în alt timp decît acela în care există „ieri”, „azi” și „mîineV altul decît acela în care „au trăit” eroii și în care se scurge viața biografică a autorului.

pre erou poate fi definită drept o concepție a cuvin tul ui. Deci, nici cuvîntul autorului despre erou nu Înseamnă altceva decît un cuvînt despre alt cuvînt. El se îndreaptă spre erou ca și cum s-ar îndrepta spre un alt

cuvînt, și de aceea i se dresează printr-o deschidere dialogală. Prin întreaga construcție a romanului său, autorul nu vorbește despre erou, ci cu eroul. Nici că s-ar putea altfel, deoarece numai deschiderea dialogală de participare ia în serios cuvîntul celuilalt și izbutește să-l accepte drept o poziție încărcată de sens, drept expresie a unui punct de vedere străin. Numai dialogul interior favorizează legarea unor raporturi strinse între cuvîntul meu și cuvîntul altuia, fără a se contopi cu el, fără a-l absorbi și a-i dilua însemnătatea, altfel spus, păstrîndu-i intactă independența. Or, nu este un lucru ușor să păstrezi distanța într-o conexiune logică de mare tensiune. Distanța intră însă în concepția -autorului, fiindcă numai ea asigură adevărata obiectivitate în figurarea eroului.

Conștiința de sine ca dominantă a construirii figurii eroului impune crearea unei atmosfere artistice, care să îngăduie cuvîntului său să se dezvăluie și să se autoexplice. Nici unul din elementele proprii unei astfel de atmosfere nu poate fi neutru; dimpotrivă, toate trebuie să-l stîrnească pe erou, să-l provoace, să-l iscodească, ba chiar să polemizeze cu dînsul și să-l batjocorească, toate trebuie să se adreseze direct eroului, să fie îndreptate spre el, să dea impresia că alcătuiesc „an cuvînt rostit despre o persoană prezentă, și nu absentă, cuvîntul unei „a doua” și nu „terțe” persoane. Punctul de vedere al unui „terț”, pe al cărui teren ia ființă eroul cu chip constant, ar distruge această atmosferă, pentru care motiv nici nu intră în lumea creației lui Dostoievski; dar *n-a* fiindcă i-ar fi inaccesibil (din pricina caracterului autobiografic al eroilor, bunăoară, sau a forței polemice cu totul ieșite din comun caracteristică scriitorului), ci fiindcă acest punct de vedere nu este inclus în concepția sa artistică. Această concepție cere dialogizarea tuturor clementelor construcției literare. De unde și nervozitatea aparentă, totala epuizare sufletească și neliniștea, caracteristice pentru atmosfera romanelor lui Dostoievski, ce ascunde unui ochi superficial finețea artistului care calculează și cîntă-este cu minuție măsura necesității fiecărui ton, fiecărui accent, fiecărei întorsături neașteptate în cursul unui eveniment, a fiecărui scandal sau a fiecărei excentrități. Numai în lumina acestui obiectiv artistic putem înțelege adevăratele funcții ale unor elemente de compoziție cum sînt, bunăoară, naratorul și tonul său,

dialogul exprimat compozițional, particularitățile narațiunii autorului (acolo unde ea există) etc,...

Iată relativa independență de care se bucură eroii în concepția artistică a lui Dostoievski. Trebuie să prevenim însă o eventuală neînțelegere. S-ar putea crede că independența eroului vine în contradicție cu faptul că eroul este doar un element al operei literare și, prin urmare, reprezintă, de la început și pînă la sfîrșit, o creație a autorului. În realitate, această contradicție nu există. Căci noi ne referim la libertatea eroilor exclusiv în cadrul concepției artistice și în acest sens ea este creată de autor întocmai cum este creată și nonlibertatea eroului obiectual. Dar a crea nu înseamnă a inventa. Orice creație este legată de propriile ei legi, precum și de legile materialului cu care lucrează. Orice creație este determinată de obiectul ei și de structura acestuia, de aceea nu admite arbitrarul și, în fond, nu scornește nimic, ci doar scoate la iveală conținutul respectivului obiect. Artistul poate ajunge la o idee justă, dar nu o poate năseoci, adică nu o poate fabrica de la început și pînă la sfîrșit, deoarece această idee își are logica ei. La fel și imaginea artistică, oricare ar fi ea, nu poate fi o născocire, fiindcă și ea posedă o logică artistică proprie, o legitate, proprie. Prin urmare, propunîndu-și un anume țel, artistul este obligat să se supună legilor acestuia.

Eroul lui Dostoievski nu este o ficțiune, după cum nu sînt ficțiuni nici eroul romanului realist, eroul romantic sau eroul clasic. Fiecare dintre ei își are însă le» gitatea sa, logica sa, cuprinse între hotarele voinței artistice a autorului, dar indestructibile pentru bunul plac al acestuia. Din momentul în care și-a ales eroul și dominanta figurării lui, autorul este legat de logica interioară a materialului ales, logică pe care, de altfel, trebuie s-o dezvăluie în imaginea creată. Logica conștiinței de sine nu admite decît anumite procedee artistice pentru dezvăluirea și reprezentarea sa. Nu putem dezvălui și reprezenta conștiința decît incitînd-o cu întrebări și provocări, și nicidecum dîndu-i o imagine prestabilită și finită. Unei asemenea imagini obiectivate îi lipsește tocmai ceea ce formează obiectul autorului.

Libertatea eroului constituie, așadar, o componentă a concepției scriitoricești. Cuvîntul eroului este într-adevăr făurit de către autor, dar în

așa fel încât poate să-și dezvolte pînă la capăt logica lăuntrică și independența, ca și cum ar fi cuvîntul altuia, cuvîntul eroului însuși. În consecință, el se exclude doar din orizontul monologic al autorului, și nicidecum din concepția lui. Or, concepția lui Dostoievski include tocmai distrugerea acestui orizont.

În cartea sa *Despre limbajul literaturii beletristice*, V. V. Vinogradov vorbește de concepția extrem de interesantă, aproape polifonică, a unui roman neterminat de N. G. Cernîșevski. El îl citează spre a exemplifica tendința către construcția prin excelență obiectivă afigurii autorului. Romanul lui Cernîșevski purta în manuscris mai multe titluri, unul din ele fiind *Perla creației*. În prefața la roman, Cernîșevski expune concepția romanului proiectat în felul următor: „Este foarte greu să scrii un roman din care să lipsească dragostea, unde* să nu figureze nici un personaj feminin. Eu însă am simțit nevoia să-mi pun la încercare puterile într-o întreprindere și mai dificilă: să scriu un roman riguros obiectiv, care să nu poarte nici cea mai vagă urmă a opiniilor mele, ba chiar mai mult, nici măcar a simpatiilor mele personale, în literatura rusă nu există nici un roman de acest gen. *Oneghin*, *Un erou al timpului nostru* sînt piese nemijlocit subiective; în *Suflete moarte* nu apare portretul autorului, nici portretele cunoștințelor sale, dar și aici autorul a introdus simpatiile sale personale, în care rezidă de altfel forța de impresionare a acestui roman. Mie, om al convingerilor ferme și nestrămutate, cred că mi-ar veni cît se poate de greu să scriu în maniera lui Shakespeare, care zugrăvește oamenii și viața fără a trăda propria sa părere despre problemele ce le rezolvă personajele sale, fiecare după placul său. Othello spune «da», Iago spune «nu», Shakespeare tace, fiindcă nu se simte îndemnat să exprime aprobarea sau dezaprobarea sa pentru «da» sau «nu». Firește, mă refer la manieră și nu la forța talentului... Căutați cu cine simpatizez și cu cine nu... Nu veți găsi... În *Perla creației*, fiecare situație poetică este examinată sub toate fațetele ei - căutați cu ce punct de vedere țin sau nu țin. Căutați a vedea cum o părere se transformă în alta, complet diferită de ea. Acesta este adevăratul înțeles al titlului *Perla creației* - aici, întocmai ca în fildeș, se oglindesc toate culorile curcubeului, cu întreaga lor gamă de nuanțe. Dar, tot ca în fildeș, ele își

lună apele jucăușe pe fondul alb ca zăpada. De aceea aplicați romanului meu versurile epigrafului:

Wie Schnee, so weiss, Und kalt, wie Eis - cel de al doilea mi se adresează mie.

«Alb ca zăpada» este romanul meu, dar «rece ca gheața» este autorul lui... nu-mi venea la îndemână să rămân rece ca gheața, căci fac parte dintre oamenii care iubesc cu ardoare ceea ce iubesc. Cu toate acestea am izbutit. Astfel am constatat că posed forța de creație poetică necesară ca să devin romancier... Personajele mele se deosebesc radical prin expresia ce urmează a fi înscrisă pe chipurile lor... Credeți ce vreți despre fiecare, căci fiecare își pledează cauza: «toată dreptatea o de partea mea» - judecați dumneavoastră aceste pretenții în conflict. Eu unul nu le judec. Aceste personaje se laudă reciproc, se acuză - pe mine însă lucrul acesta nu mă privește.” 1

Așa se prezintă concepția lui Cernîșevski (firește, numai în măsura în care ne putem face o părere din respectiva prefață). Constatăm că Cernîșevski a dibuit aici forma structurală esențialmente nouă a „romanului obiectiv”, cum îl numește. Cernîșevski subliniază chiar el caracterul cu desăvârșire nou al acestei forme („In literatura rusă nu există nici un roman de acest gen”) și o opune romanului „subiectiv” obișnuit (noi l-am denumi monologic).

Prin urmare, în ce constă, după părerea lui Cernîșevski, esența acestei noi structuri a romanului? Romanul nu trebuie să prezinte punctul de vedere subiectiv al scriitorului; nici simpatiile și antipatiile sale, nici acordul ori dezacordul său cu diferiții eroi, nici propria sa poziție ideologică („propria sa părere despre problemele ce le rezolvă personajele sale...”).

Aceasta nu înseamnă, firește, că Cernîșevski a conceput un roman din care lipsește poziția autorului. Un asemenea roman nici nu poate exista, principiu pe care-l demonstrează pe bună dreptate și V. V. Vinogradov: „Gravitarea către «obiectivitatea» reproducerii și diversele procedee de «construcție» obiectivă nu sînt altceva decît principii deosebite, dar corelative, de construire a

* Din lucrarea: B. B. BHHorpaAOB, o a3biKe xydoOKecmeenHOU

Aumepamypu, M., rocJiHTH3fla,T 1959, pp. 141 - 142.

figurii autorului”¹. De fapt, nu este vorba de absența, ci de schimbarea radicală a poziției autorului, iar Cernîșevski subliniază că această poziție nouă implică dificultăți incomparabil mai serioase decât cea obișnuită și presupune o imensă „forță de creație poetică”.

Această poziție nouă, „obiectivă” a autorului (Cernîșevski o consideră realizată numai la Shakespeare) îngăduie eroilor să dezvolte punctele lor de vedere cu toată plenitudinea și independența. Fiecare personaj demonstrează liber (fără imixtiunea autorului) dreptatea cauzei sale și aduce argumente în sprijinul ei: „fiecare își pledează cauza: toată dreptatea e de partea mea - judecați dumneavoastră aceste pretenții în conflict. Eu unul nu le judec”.

De altfel, în această autodezvăluire liberă a unor puncte de vedere străine, fără aprecierile complinitorii ale autorului rezidă, după părerea lui Cernîșevski, superioritatea formei noi, „obiective” a romanului. Ținem să subliniem că Cernîșevski n-a văzut în ea nici urmă de trădare „a convingerilor sale ferme și nestrămutate”. Așadar, putem afirma că Cernîșevski s-a apropiat la un pas de ideea polifoniei.

Mai mult, Cernîșevski se apropie aici de contrapunct și de „imaginea ideii”. „Căutați a vedea, spune el, cum

O părere se transformă în alta, complet diferită de ea. Acesta este adevăratul înțeles al titlului *Perla creației* - aici, întocmai ca în fildeș, se oglindesc toate culorile curcubeului cu întreaga lor gamă de nuanțe”. În fond, Cernîșevski face aici o admirabilă definiție plastică a contrapunctului în literatură.

Această interesantă concepție. despre noua structură a romanului aparține unui contemporan al lui Dostoievski, deopotrivă cu el intens receptiv și sensibil la extraordi-

¹ *Op. cit.*, p. 140. f., nara polifonie a epocii sale. E drept, nu putem califica această concepție drept una polifonică în sensul deplin al cuvîntului. Noua poziție a scriitorului își află aici o definiție prin excelență negativă, avînd drept caracteristică absența obișnuitei subiectivități a acestuia. Lipsesc indicațiile cu privire la dinamica dialogică a scriitorului, fără de care noua

sa poziție este irealizabilă. Totuși, Cernîșevski a simțit limpede necesitatea de a depăși cadrul romanului de formă monologică, predominant în epocă.

În această ordine de idei trebuie să menționăm din nou dinamismul pozitiv, specific noii poziții a scriitorului în romanul polifonic. Ar fi o absurditate să credem că, în romanele lui Dostoievski, conștiința autorului mi-și găsește nici o expresie. Dimpotrivă, ea este permanentă, omniprezentă și se arată activă în gradul cel mai înalt în opera aceluia care a creat romanul polifonic. Dar funcția acestei conștiințe și formele ei de dinamism sînt altele decît în romanul monologic: conștiința autorului nu prefăce alte conștiințe (cele ale eroilor) în simple obiecte și nu le dă în lipsă calitative definitive, ci simte alături și în fața ei prezența unor conștiințe străine, investite cu drepturi egale, și deopotrivă cu ea infinite și nesupuse fixației. Conștiința autorului nu reflectă și nu recrează o lume de obiecte, ci aceste conștiințe străine cu lumile lor pe care le recrează în adevărata lor non-finitate (căci tocmai în aceasta constă esența lor).

Conștiințele altora nu pot fi contemplate, analizate și definite ca niște obiecte, ca niște lucruri, cu ele poți doar comunica prin dialog. A gândi la ele înseamnă a vorbi cu ele, altfel ele își întorc de îndată spre noi latura obiectuală: încetează de a mai comunica, se închid în sine, tăcute, și încremenesc ca niște imagini obiectuale finite. Autorul unui roman polifonic trebuie să desfășoare o imensă și foarte încordată activitate dialogală: de îndată ce ea slăbește, eroii prind a încremeni, supuși procesului reificării, și în roman apar fragmente de viață turnate în tipare monologice. Asemenea fragmente în dezacord cu concepția polifonică pot fi găsite în toate romanele lui Dostoievski, dar nu ele hotărăsc, firește, caracterul operei în ansamblu.

Unui autor de romane polifonice nu i se pretinde să renunțe la personalitatea și la conștiința sa, ci să purceadă la o substanțială lărgire, aprofundare și replă-mădire a acestei conștiințe (ce e drept, numai într-o anumită direcție), pentru ca să poată cuprinde conștiințe străine, egale în drepturi cu ea. Era o operă extrem de dificilă și fără precedent (lucru pe care l-a înțeles foarte bine Cernîșevski în momentul cînd și-a formulat concepția despre „romanul obiectiv”), dar indispensabilă pentru a reda

într-o formă artistică natura polifonică a vieții.

Orice lector adevărat al lui Dostoievski, care nu receptează romanele sale printr-o prismă monologică, ci știe să se ridice la nivelul noii poziții adoptate de autor, simte această deosebită lărgire activă a conștiinței lui. Dar nu o simte numai în sensul asimilării de noi obiecte (tipuri și caractere umane, fenomene naturale și sociale), ci înainte de toate în sensul unui contact dia-logal neobișnuit cu alte conștiințe egale, pe care nimeni nu l-a încercat vreodată pînă atunci, precum și în sensul unei pătrunderi dialogale active în abisurile infinite ale omului.

Dinamismul complinitoriu al unui autor de romane monologice se manifestă mai cu seamă prin aceea că aruncă o umbră obiectuală asupra oricărui punct de vedere pe care el nu-l împărtășește, supunîndu-l, într-o anume măsură, procesului reificării. Spre deosebire de acesta, la Dostoievski dinamismul scriitoricesc se manifestă în tendința de a duce fiecare din punctele de vedere în conflict pînă la punctul culminant al forței și al profunzimii, pînă la ultima limită a puterii de convingere. El se străduiește să scoată în evidență și să dezvolte toate sensurile posibile cuprinse în respectivele puncte de vedere (după cum am văzut, și Cernîșevski a tins spre același țel în *Perla creației*). Dostoievski știa să facă acest lucru ea o forță extraordinară. Iar acest dinamism scriu-tînd adîncurile unei gândiri străine nu poate fi realizat decît prin angajarea conștiinței străine, a punctului de vedere străin într-un dialog susținut.

Nu credem că ar fi necesar să mai demonstrăm că maniera polifonică nu are nimic comun cu relativismul (precum și cu dogmatismul). Trebuie spus că atît relativismul cit și dogmatismul exclud în egală măsură orice dispută, orice dialog autentic, făcîndu-l fie inutil (relativismul), fie imposibil (dogmatismul). Cît privește polifonia ca metodă artistică, ea intră în cu totul alte sfere.

Pentru a explica noua poziție a autorului în romanul polifonic vom recurge la comparația ei concretă cu poziția monologică evidentă dintr-o operă oarecare.

Să analizăm pe scurt povestirea lui L. Tolstoi *Trei morți*, din punctul de vedere care ne interesează. Această scriere de proporții restranse, care se

desfășoară însă pe trei planuri, este extrem de caracteristică pentru maniera monologică a lui L. Tolstoi.

Scriitorul zugrăvește în această povestire trei morți - moartea unei cucoane bogate, a unui surugiu și a unui copac. Moartea apare aici ca bilanț al vieții, un bilanț care reflectă această viață, punct optim de la care o poți înțelege și prețui în ansamblul ei. De aceea putem afirma că, de fapt, autorul a redat aici trei vieți perfect încheiate ca sens și ca valoare. Iar aceste trei vieți, precum și cele trei planuri determinate de ele în povestirea lui Tolstoi, sînt închise în sine și nu se cunosc între ele. Le apropie doar o legătură pragmatică strict exterioară, necesară pentru crearea unității compoziției povestirii pe linia subiectului: surugiul Serioga, care transportă în carută o cucoană bolnavă, ia din izba surugiilor cizmele unui alt surugiu care zace acolo în brațele morții (muribundul oricum nu le va mai folosi), iar apoi, după ce acesta își dă sufletul, taie un copac din pădure pentru crucea de mormînt. În felul acesta trei vieți și trei morți sînt conjugate doar printr-o legătură externă.

Nu găsim aici o legătură internă, legătura între conștiințe. Cucoana muribundă nu știe nimic despre viața și moartea surugiului și a copacului, care nu intră în orizontul și în conștiința ei. Tot astfel în conștiința surugiului n-au pătruns nici cucoana, nici copacul. Viețile și morțile celor trei personaje împreună cu universurile lor sălășluiesc alături în aceeași lume obiectivă, ba au în ea chiar și puncte de tangență exterioare, dar nici unul dintre personaje nu are nici cea mai mică idee despre celelalte și nu se reflectă în ele. Sînt închise și surde, nu se aud unul pe altul și nu-și răspund unul altuia. Între ele nu există și nu pot exista raporturi dialogale. Ele nici nu discută în contradictoriu, nici nu cad de acord.

În schimb, cele trei personaje împreună cu lumile lor închise sînt reunite, confruntate și înțelese prin prisma reciprocității lor în orizontul și în conștiința unică și atotcuprinzătoare a autorului. El, autorul, știe totul despre ele, compară, opune și apreciază cele trei vieți și cele trei morți. Toate aceste vieți și morți aruncă o lumină elucidantă una asupra celeilalte, dar numai pentru autor, care este situat în afara lor și uzează de poziția sa exterioară spre a realiza înțelegerea și fixarea lor definitivă. În comparație

cu orizontul personajelor, vastul orizont al autorului prezintă o mare și principială redundanță. Cucoana are ochi și urechi numai pentru microcosmul ei, pentru viața și moartea ei, nici nu bănuiește măcar că cineva ar putea trăi și muri ca surugiul și copacul. De aceea nu este în stare să priceapă și să estimeze toată minciuna vieții și morții sale; pentru așa ceva ar fi avut nevoie de un fond dia-logizant, care îi lipsește. Surugiul de asemenea nu poate pricepe și prețui înțelepciunea și adevărul vieții și morții sale. Toate acestea ies la suprafață numai în orizontul redundant al autorului. Copacul fiind, prin însăși natura sa, incapabil să aprecieze înțelepciunea și frumusețea morții lui, autorul, firește, o face el în locul lui.

Așadar, sensul complet, total al vieții și al morții fiecărui personaj ni se dezvăluie numai în orizontul autorului și numai datorită redundanței acestuia față de orizontul fiecăruia dintre personaje, cu alte cuvinte pentru că personajul însuși nu poate nici să vadă și nici să înțeleagă. În aceasta constă funcția monologică întregitoare pe care o îndeplinește orizontul redundant al autorului.

Între personaje și lumile lor, așa cum am văzut, nu există raporturi dialogale. Dar nici autorul nu se apropie dialogic cu personajele sale. Poziția dialogală față de eroi este străină de Tolstoi. Punctul său de vedere asupra eroului nu ajunge și din principiu nu poate ajunge pînă la conștiința acestuia, iar eroul nu poate să-i răspundă. Ultima apreciere cu care autorul vine să întrească figura eroului în opera monologică este prin natura ei o apreciere în contumacie, care nu presupune și nu ia în considerație un eventual răspuns din partea eroului. Lui nu i se acordă ultimul cuvînt. El nu poate sfărîma montura rigidă în care îl încadrează aprecierea în contumacie întreprinsă de autor. Atitudinea acestuia nu întîmpină o rezistență dialogală interioară din partea eroului.

Conștiința și cuvîntul autorului, în speță ale lui L. Tolstoi, nu se adresează nicăieri eroului, nu-i pun întrebări și nu așteaptă răspunsul său. Autorul nu discută cu eroul său și mi cade de acord cu dînsul. Nu vorbește cu el, ci despre el. Ultimul cuvînt îi aparține autorului și, întemeindu-se pe lucruri nevăzute și neînțelese de erou, situate în afara conștiinței lui, nu poate întîlni nici-cînd cuvîntul acestuia în același plan dialogal.

Lumea exterioară în care trăiesc și mor personajele povestirii este de fapt lumea autorului, obiectivă în raport cu conștiințele tuturor personajelor. Toate întâmplările ei snt văzute și redată prin filtrul orizontului atotcuprinzător și atotștiutor al autorului. Lumea cucoanei - casa, ambianța, oamenii din anturajul ei imediat cu frământările lor, medicii etc. - este redată din punctul de vedere al autorului și nu prin optica și simțirea cucoanei însăși (deși, citind povestirea, înțelegem foarte bine și optica subiectivă a cucoanei asupra acestei lumi). Și lumea surugiului (izba, soba, bucătăreasa etc.), și lumea copacului (natura, pădurea), deopotrivă cu aceea a cucoanei, fac parte din același univers obiectiv, au fost văzute și redată de pe aceeași poziție a autorului. Orizontul său nu se intersectează nicăieri și nu se ciocnește în dialog cu orizonturile-optici ale eroilor, cuvîntul său nu simte nicăieri împotrivirea unui eventual cuvînt din partea eroului, care să arunce o lumină diferită, o lumină proprie asupra aceluiași obiect, să-l prezinte prin prisma adevărului său. Punctul de vedere al autorului nu se poate întîlni cu punctul de vedere al eroului pe aceeași platformă, la același nivel. Punctul de vedere al eroului (acolo unde autorul îl arată) este întotdeauna obiectual pentru punctul de vedere al autorului.

În felul acesta, deși povestirea lui L. Tolstoi are un caracter poliplan, nu găsim în ea nici urmă de polifonie ori de contrapunct (în accepția noastră). Aici nu există decît un singur subiect înzestrat cu darul cunoașterii, toți ceilalți nefiind decît obiecte ale cunoașterii sale. Poziția dialogală a autorului față de eroii săi este exclusă aici și de aceea lipsește „m arele dialog”, la care eroii și autorul să participe de la egal la egal; există numai dialogurile obiectuale ale personajelor, exprimate compozițional în cadrul orizontului autorului.

Poziția monologică a lui L. Tolstoi din povestirea analizată se manifestă extrem de viu și cu o mare evidență exterioară. De aceea am și ales-o. În romanele lui Tolstoi și în nuvelele lui mari lucrurile sînt, desigur, mult mai complicate.

Eroii principali ai romanelor sale cu lumile lor nu sînt închiși în sine și nu rămîn surzi unii față de ceilalți, drumurile lor se încrucișează și se împletesc în fel și chip. Eroii se cunosc între, ei, fac schimb de „adevăruri”,

discută în contradictoriu ori cad de acord, angajează dialoguri între ei (inclusiv pe problemele filozofice ale timpului). Eroi de talia lui Andrei Bolkonski, Pierre Bezuhov, Levin și Nehliudov posedă orizonturi proprii, evaluate, uneori aproape coincidente cu orizontul autorului (adică uneori autorul pare să privească lumea cu ochii lor), câteodată glasurile lor răsună aproape la unison cu glasul autorului. Dar nici unul din ei nu ajunge vreodată în același plan cu cuvîntul și cu adevărul autorului, care nu leagă raporturi de dialog cu nici unul din ei. Toți eroii împreună cu orizonturile, cu adevărurile, căutările și disputele lor, sînt înscrși în întregul monologic și monolitic al romanului, complicitar pentru ei, care nu realizează nicînd la Tolstoi „marele dialog” caracteristic lui Dostoievski. Toate legăturile și toate elementele finale ale acestui întreg monologic se află în zona redundanței autorului, principal inaccesibilă conștiinței eroilor.

Să trecem la Dostoievski. Cum ar arăta povestirea *Trei morți*, admitînd prin absurd că ar fi scris-o Dostoievski, deci că ar fi fost construită în maniera polifonică?

În primul rînd, Dostoievski ar fi legat cele trei planuri prin dialog, le-ar fi silit să se reflecte unul într-altul. Ar fi introdus în orizontul și în conștiința cucoanei viața și moartea surugiului și a copacului, iar în orizontul și conștiința surugiului, viața cucoanei. Și-ar fi constrîns eroii să vadă și să afle toate lucrurile esențiale pe care le vede și le știe el însuși. Scriitorul nu și-ar fi rezervat în exclusivitate nici un element esențial (în raport cu adevărul căutat) de redundanță scriitoricească. Ar fi așezat față în față adevărul cucoanei cu al surugiului, punîndu-le în contact dialogal (firește, nu este obligatoriu ca ele să comunice prin dialoguri directe, exprimate compozițional), iar el însuși ar fi ocupat față de ele o poziție dialogică de la egal la egal. Și-ar fi construit întreaga operă ca pe un mare dialog, autorul asumîndu-și funcția de organizator și de participant, dar fără a-și rezerva ultimul cuvînt, altfel spus, el ar fi oglindit în opera sa natura dialogică a vieții și gîndirii omenești. Iar în vorbele povestirii n-am auzi exclusiv intonațiile autorului, ci totodată intonațiile cucoanei și ale surugiului, așadar vorbele ar fi avut un caracter difon, în fiecare cuvînt ar fi răsunat o dispută (un microdialog) și s-ar fi deslușit ecourile dialogului mare.

Bineînțeles, Dostoievski n-ar fi redat nicicând trei morți: în universul său, unde chipul omului are ca dominantă conștiința de sine, și unde evenimentul principal îl formează interacțiunea unor conștiințe cu aceleași drepturi, moartea nu poate arunca o lumină asupra vieții și nici nu poate aduce împlinirea definitivă. Moartea în accepția ei tolstoiană lipsește cu desăvârșire din lumea lui Dostoievski *. El n-ar fi descris moartea eroilor săi, ci crizele și cotiturile din viața lor, adică viața ajunsă la un prag. Și eroii săi ar fi rămas nefiniți în interiorul lor (deoarece conștiința de sine nu-și poate afla conturul definitiv în interiorul său). Iată maniera polifonică în care ar fi fost scrisă povestirea.

Dostoievski nu lasă niciodată vreun amănunt cât de cât mai important în afara conștiinței eroilor săi de frunte (adică a eroilor care participă cu drepturi egale la marile dialoguri ale romanelor sale); el îi aduce în contact dialogal cu tot ce are însemnătate în universul operelor sale. Fiecare „a d e v ă r” străin, prezentat în vreunul din romane, este neapărat introdus în orizontul dialogal al tuturor celorlalți eroi principali ai romanului respectiv. Ivan Karamazov, de exemplu, cunoaște și înțelege adevărul lui Zosima, și adevărul lui Dmitri, și adevărul lui Aleoșa, și „adevărul” lubricului lor pă-

1 Pentru lumea lui Dostoievski sînt caracteristice asasinatele (descrise în orizontul ucigașului), sinuciderile și demența. Cazurile de moarte naturală apar numai rareori în operele sale și îndeobște autorul se mulțumește să le aducă la cunoștința cititorului.

rintre Feodor Pavlovici. Dar și Dmitri, și mai ales Aleoșa înțeleg prea bine aceste adevăruri. În *Demonii* nu găsim nici o idee care să nu-și afle ecoul dialogal în conștiința lui Stavroghin.

Dostoievski nu-și rezervă niciodată o redundanță importantă de sensuri, ci numai minimul pragmatic, pur informativ, care îi este necesar pentru a desfășura povestirea. Dacă autorul ar uza de o asemenea redundanță, el ar transforma marele dialog al romanului într-un dialog obiectual finit sau într-un dialog de factură retorică.

Vom reproduce fragmente din primul mare monolog interior al lui Raskolnikov (de la începutul romanului *Crimă și pedeapsă*); este vorba de hotărîrea Dunecikăi de a se căsători cu Lujin:

„...Rodion Romanovici Raskolnikov și numai el e pe primul plan, asta este! Doamne, ar putea să-l ferească, să-l țină la universitate, să-l facă asociat la biroul de avocatură, să-i asigure întreaga existență! Și poate că, odată și odată, va ajunge un om bogat, cu vază, respectat, și poate chiar un om cu renume! Dar mama? Păi e vorba de Rodea, de neprețuitul ei Rodea, de primul ei născut! Cum să nu-i jertfească acestui prim-născut pe fata ei, fie ea chiar Dunia! O, suflete duioase și nedrepte! Ce mai: dacă-i vorba de Rodea, ați fi în stare să acceptați pînă și soarta Sonecikăi! Sonecika, Sonecika Marmeladova, eterna Sonecika, a cărei soartă va dăinui cît lumea și pămîntul! Dar voi, ați cîntărit voi oare jertfa, ați cîntărit-o bine? Sigur? Nu vă întrec puterile? Și merită oare? Are rost? Știi tu, Dunecika mea, că traiul tău alături de domnul Lujin te pune pe aceeași treaptă cu Sonecika? De dragoste nu poate fi vorba, scrie măicuța. Dar dacă, în afară de dragoste, nu poate fi vorba nici măcar de stimă, ci, dimpotrivă, există de pe acum un sentiment de silă, de dispreț, de dezgust, unde ajungem? Ajungem la acea *«curățenie deosebită»*. Nu-i așa? Vă dați voi seama, pricepeți, înțelegeți voi ce înseamnă această *«curățenie»*? V-ați gîndit că această *«curățenie»*-cerută de Lujin nu se deosebește cu nimic de *«curățenia»* ce se cere Sonecikăi, că poate este chiar mai groaznică,, mai hidoasă, mai mîrșavă, căci tu, Dunecika, totuși, îți faci socoteala că vei avea un pic de confort în plus, pe cînd dincolo e vorba de salvarea vieții. «Scump, scump se plătește această curățenie, Dunecika!» Dar dacă te vor trăda puterile, dacă vei ajunge să te căiești? Cîtă durere, cîtă suferință, cîte lacrimi vărsate în taină, căci tu, tu nu ești Marfa Petrovna! Și mama? Ce va fi cu mama? Și acum e neliniștită, se frămîntă, dar atunci cînd va vedea limpede cum stau lucrurile? Și eu? Cum de ați putut gîndi așa ceva despre mine? Nu vreau jertfa ta,, Dunecika, nrd o vreau, măicuțo! Și cît trăiesc eu, căsătoria asta nu se va face, nu se va face! Mă opun!”

„Sau să renunț la viață! strigă el deodată, cuprins de disperare. Să-mi primesc soarta așa cum este, să înăbuș o dată pentru totdeauna orice năzuință, să renunț cu desăvîrșire la orice drept de a înfăptui, de a trăi și de a iubi!”

„Înțelegeți oare, vă dați seama, stimate domn, ce-înseamnă să nu ai

unde te duce?» își aminti el deodată întrebarea pe care i-o pusese cu o zi înainte Marmeladov. «Căci orice om trebuie să aibă măcar un locșor unde să se poată duce», (Dostoievski, *Opere*, voi. 5, Buc, E.L.U., pp. 46, 47, 48).

Acest monolog interior, cum am spus, are loc chiar la început, în ziua a doua a acțiunii romanului, înainte de a i se contura hotărârea definitivă de a o uide pe bătrână. Raskolnikov tocmai primise de la maică-sa scrisoarea în care ea îi povestea cu lux de amănunte istoria Duniei și a hii Svidrigailov și îl informa despre peșitul lui Lujin. Iar în ajun, Raskolnikov se întâlnește cu Marmeladov și aflase de la dînsul toată povestea Soniei. Iată,, deci, că toți acești viitori eroi principali ai romanului s-au și răsfrînt în conștiința lui Raskolnikov, au pătruns în monologul său interior în întregime dialogizat, au pătruns cu „adevărurile” lor, cu pozițiile lor în viață, și el a legat cu ei un dialog interior principal și încordat, un dialog despre ultimele probleme și ultimele decizii vitale. Raskolnikov știe, ține seamă și anticipează totul din capul locului. El a și venit în contact dialogal cu toate realitățile din jur.

Monologul interior cu caracter de dialog al lui Raskolnikov, pe care l-am citat fragmentar, este o splendidă mostră de microdialog: în toate cuvintele lui se disting două voci și disputa dintre ele. într-adevăr, la începutul fragmentului, Raskolnikov reproduce vorbele Duniei cu intonațiile ei apreciative, de convingere, și suprapune peste ele propriile lui intonații din care se desprinde ironia, revolta, avertismentul, adică în aceste cuvinte se aud concomitent două voci - a lui Raskolnikov și a Duniei. În cuvintele următoare („Păi e vorba de Rodea, de neprețuitul ei Rodea, de primul ei născut” etc.) se aude glasul mamei cu intonațiile ei pline de dragoste și gingășie, dar totodată și glasul lui Raskolnikov, vi-brînd de amară ironie, de revoltă (împotriva spiritului de sacrificiu) și de iubire îndurerată pentru mama și sora sa. Mai departe răsună în cuvintele lui Raskolnikov atît glasul Soniei, cît și al lui Marmeladov. Dialogul a pă-trans înăuntru fiecarei cuvînt, stîrnind în el lupta și interferențele vocilor. Este un microdialog.

Așadar, toate vocile principale ale marelui dialog s-au făcut auzite încă de la începutul romanului. Nu sînt închise și nici surde unele față de altele, ci tot timpul se aud reciproc, își răspund și se reflectă unele într-altele (mai cu seamă în microdialoguri). Eroii principali nu să-vîrșesc nici o faptă

importantă, nu realizează nici o idee substanțială în afara acestui dialog între „adevăruri potrivnice”.

În desfășurarea ulterioară a romanului, de asemenea, nimic din ceea ce intră în conținutul său - oameni, idei, lucruri - nu rămîne în afara conștiinței lui Raskolnikov, ci totul este confruntat cu ea și se oglindește în ea cu ajutorul dialogului. Toate eventualele aprecieri și puncte de vedere privind personalitatea sa, caracterul, ideea, faptele sale, ajung la conștiința sa, fiindu-i adresate în dialogurile cu Porfiri, cu Sonia, cu Svidrigailov, cu Dunia și alții. Toate opticile străine asupra lumii se întretaie cu propria sa optică. Ceea ce vede și observă - fie mahalalele mizere ale capitalei, ori Petersburgul monumental, toate întâlnirile incidentale cît și întâmplările mărunte - toate sînt atrase în dialog, răspund la întrebările sale și-i pun în față altele, îl provoacă, combat sau aprobă gîndurile sale. Autorul nu reține pentru sine nici o redundanță de sensuri și se înscrie în marele dialog al romanului în întregul său ca participant egal cu Raskolnikov.

Aceasta este noua poziție a autorului față de erou în romanul polifonic al lui Dostoievski.

CAPITOLUL AL TREILEA

IDEEA LA DOSTOIEVSKI

SĂ TRECEM la capitolul următor al tezei noastre - la tratarea ideii în lumea artistică dostoievskiană. Obiectivele polifoniei sînt incompatibile cu monoideismul de tip obișnuit, iar originalitatea lui Dostoievski avea să se manifeste deosebit de clar și de pregnant în tratarea ideii. În analiza noastră vom face abstracție de fondul ideilor introduse de Dostoievski, întrucît nu ne interesează aici decît funcția artistică ce le revine în operă.

Eroul lui Dostoievski nu înseamnă numai un cuvînt despre el însuși și despre anturajul său imediat, dar și un cuvînt despre lume, căci el este mai mult decît o ființă conștientă, el este un ideolog.

Ideologera și „omul dinșubterană”, dar creația ideologică a eroilor își dobîndește semnificația deplină abia în romane, unde ideea devine într-adevăr aproape eroina operei. Dar și aici conștiința de sine rămîne dominantă figurării eroului.

De aceea cuvîntul despre lume se contopește cu confesiunea eului intim.

După Dostoievski, adevărul despre lume nu poate fi separat de adevărul individului. Categoriile conștiinței de sine, care determinau viața încă la Devușkin și mai cu seamă la Goliadkin - acceptarea sau respingerea, răzvrătirea ori smerenia - devin acum categorii fundamentale ale gândirii despre lume. În consecință, principiile superioare ale concepției despre lume și viață sînt identice cu principiile trăirilor personale cît se poate de concrete. Astfel realizează Dostoievski contopirea artistică, atît de caracteristică pentru el, dintre viața personală și concepția despre lume și viață, dintre trăirea intimă și idee. Viața personală pare a se desprinde de interesele eroului, evoluînd la nivelul principiilor, iar gândirea ideologică superioară dobîndește o amprență intimă, personală și pătimașă.

Această contopire dintre cuvîntul eroului despre el însuși și cuvîntul său ideologic despre lume ridică în mod deosebit sensul și valoarea intrinsecă a exprimării de sine și sporește împotrivirea sa lăuntrică la orice tendință de finit venită din afară. Ideea ajută conștiința de sine să-și afirme suveranitatea în lumea artistică a lui Dostoievski și să triumfe asupra oricărei imagini neutre, precise și fixe.

Pe de altă parte, și ideea poate să-și păstreze însemnătatea și întreg conținutul numai în cazul cînd conștiința de sine se impune drept dominanta figurării artistice a eroului. În universul artistic monologic, ideea pusă în gura eroului, prezentat ca o imagine închegată și definitiv împlinită a realității, pierde în mod inevitabil semnificația ei nemijlocită, transformîndu-se într-un element, o trăsătură predeterminată a realității, la fel cu orice altă manifestare a eroului. Este o idee social-tipică sau individual-caracteristică, sau, în sfîrșit, un simplu gest intelectual al eroului, mimica intelectuală a fizionomiei lui spirituale. Ideea încetează de a mai fi idee, devenind doar un element de caracterizare artistică. Și numai ca atare este asociată cu imaginea eroului.

Dacă într-un univers monologic ideea și-a păstrat semnificația de idee, înseamnă fără doar și poate că ea s-a disociat de imaginea definitiv închegată a eroului și nu se mai îmbină cu el artistic; este doar rostită de el, dar ar putea fi rostită cu același succes de oricare alt erou. Autorul urmărește un singur lucru: ca ideea dată, pe care o consideră justă, să fie

exprimată în textul operei respective; cine o va exprima și când anume sînt amănunte a căror rezolvare va fi dictată de considerente de conveniență și oportunitate compozițională sau de criterii pur negative: în așa fel încît ideea să nu impieteze asupra veracității figurii celui ce o expune. O asemenea idee nu aparține de fapt nimănui. Eroul nu este decît un crainic al acestei idei cu scop în sine. Ca idee justă, de valoare, ea gravitează către un text oarecum impersonal de sistem monologic, cu alte cuvinte către concepția monologică despre lume a autorului însuși.

Lumea artistică monologică nu admite să facă din ideea altcuiva obiect de figurare. Tot ce ține de ideologie se disjunge în această lume în două categorii. Unele idei - cele juste, de valoare - consună cu conștiința autorului, tind să se înmănuncheze într-o unitate logică de concepție despre lume și viață; astfel de idei nu se figurează, ele se afirmă. Și această afirmare își află expresia obiectivă în accentul ce li se dă, în locul aparte ce-l ocupă în întregul operei, în însăși forma stilistică în care sînt exprimate, în sfîrșit într-un lung șir de alte mijloace foarte diverse, menite a promova o idee drept una de valoare, drept ideea afirmată. O vom auzi ori-cînd în contextul operei, căci altfel sună ideea afirmată decît cea neafirmată. Celelalte gînduri și idei - eronate ori indiferente pentru autor, neîncadrîndu-se în concepția sa despre lume - nu sînt afirmate, ci ori tăgăduite la modul polemic, ori își pierd semnificația, devenind simple elemente de caracterizare, gesturi intelectuale ale eroului sau calități intelectuale mai permanente ale acestuia.

În lumea monologică - *tertium non datur*: ideea este ori afirmată, ori negată, altfel încetează pur și simplu de a avea o valoare deplină. Ca să intre în structura artistică a operei, ideea neafirmată trebuie să fie despuiată de însemnătatea ei și transformată într-un fapt psihic. Cît despre ideile negate pe cale polemică, nici ele nu sînt figurate, deoarece contestarea lor, indiferent de forma pe care o îmbracă, exclude adevărata figurare a ideii. Ideea străină tăgăduită nu croiește o deschidere în contextul monologic, dimpotrivă, acesta se închide mai strîns și mai obstinat între granițele sale. Ideea străină tăgăduită este incapabilă de a crea alături de o conștiință o altă conștiință cu drepturi egale, dacă această negare rămîne o negare pur

teoretică a ideii ca atare.

Reprezentarea artistică a ideii nu poate fi realizată decât acolo unde se face abstracție de afirmarea sau negarea ei, cu condiția să nu fie redusă la nivelul unei simple trăiri psihice, lipsită de semnificație directă. Această prezentare a ideii este incompatibilă cu lumea monologică, deoarece contrazice principiile ei fundamentale. Or, aceste principii fundamentale depășesc cu mult limitele creației artistice; ele stau la baza întregii culturi ideologice din timpurile moderne. Dar să le stabilim.

Principiile monologismului ideologic au dobândit expresia teoretică cea mai clară și mai pregnantă în filozofia idealistă. Principiul monist, adică afirmarea unității existenței, în idealism se transformă în principiul unității conștiinței.

Firește, aici nu ne interesează latura filozofică a problemei, ci o anumită particularitate ideologică generală, care s-a manifestat și în prefacerea idealistă a monismului existenței în monologismul conștiinței. Dar și această particularitate ideologică generală prezintă interes pentru noi numai din punctul de vedere al aplicării ei artistice.

Unitatea conștiinței care s-a substituit unității existenței se transformă inevitabil în unitatea unei singure conștiințe; nu are nici o importanță forma metafizică pe care o îmbracă: de „conștiință în general” („*Bewusstsein überhaupt*”), de „eu absolut”, de „spirit absolut”, de „conștiință normativă” etc. Alături de această conștiință unitară și inevitabil singură apar o mulțime de conștiințe umane empirice. Din punctul de vedere al „conștiinței în general”, această multitudine de conștiințe este întâmplătoare și am putea spune superfluă. Tot ceea ce este esențial și adevărat în ele intră în contextul unitar al „conștiinței în general” și e lipsit de individualitate. Iar ceea ce este individual, ceea ce constituie nota distinctivă între o conștiință și alta și toate celelalte conștiințe este neesențial sub raportul cunoașterii și ține de domeniul organizării psihice și de caracterul limitat al ființei umane. În raport cu adevărul nu există conștiințe individuale. Idealismul nu știe decât un singur principiu de individualizare prin cunoaștere: greșeala. O judecată adevărată nu se încorporează individului, ci consună cu un context unic de sistem

monologic. Numai greșeala individualizează. Tot ce este adevărat încapă în limitele unei singure conștiințe, și dacă nu încapă în fapt, e numai din considerente fortuite și străine de adevărul însuși. Pe plan ideal, o conștiință și o gură sînt pe deplin suficiente pentru realizarea cunoașterii depline; o pluralitate de conștiințe este inutilă și nu-și găsește justificarea.

Trebuie să menționăm că numai noțiunea de adevăr unic nu implică de fel necesitatea unei conștiințe unice. Am putea gândi și admite perfect că adevărul unic cere o pluralitate de conștiințe, că principial nu poate fi cuprins în limitele unei singure conștiințe, că este prin natura lui, cum s-ar spune, evenimentțial și ia naștere în punctul de contact al diferitelor conștiințe. Totul depinde de imaginea ce ne-o alcătuim despre adevăr și despre raporturile lui cu conștiința umană. Forma monologică de receptare a cunoașterii și adevărului nu este decît una din formele posibile. Ea nu apare decît acolo unde conștiința este socotită mai presus de existență și unitatea existenței se transformă în unitatea conștiinței.

Monologismul filozofic nu permite o interacțiune serioasă a conștiințelor, drept care dialogul serios devine și el cu neputință. De fapt, idealismul nu cunoaște decît un singur gen de interacțiune cognitivă a conștiințelor: instruirea neștiutorului care greșește de către cel inițiat care posedă adevărul, adică nu cunoaște decît raportul reciproc dintre dascăl și discipol, prin urmare, nu cunoaște decît dialogul pedagogic *.

1 Idealismul lui Platon nu era strict monologic. De-abia în interpretarea neokantiană el apare ca un monologist riguros. Nici dialogul lui Platon nu este de tip pedagogic, deși monologismul țși afirmă cu putere prezența de-a lungul lui. Despre dialogurile lui Platon vom vorbi pe larg mai departe, în legătură cu tradițiile.genului la Dostoievski (vezi capitolul IV).

Receptarea monologică a conștiinței predomină și în celelalte sfere ale creației ideologice. Tot ce are semnificație și preț se concentrează pretutindeni în jurul unui singur centru care este purtătorul ideii. Orice creație ideologică este gândită și receptată drept expresia posibilă a unei singure conștiințe, a unui singur spirit. Chiar și acolo unde autorul este colectiv și posedă forțe creatoare variate, unitatea este totuși ilustrată prin imaginea unei singure conștiințe: spiritul națiunii, spiritul poporului,

spiritul istoriei etc. Tot ce are însemnătate poate fi cumulat într-o singură conștiință și supus unui singur accent, iar ceea ce nu suportă această operație se consideră întâmplător și neesențial. Principiul monologic se consolidează și pătrunde în toate sferele vieții ideologice a timpurilor moderne, în parte datorită raționalismului european și cultului său pentru rațiunea unică și unitară, dar mai ales datorită epocii Iluminismului, când prind cheag și contur formele genurilor principale ale prozei literare vesteuropene. Întregul utopism vesteuropean, de asemenea, se întemeiază pe acest principiu monologic. Bunăoară socialismul utopic, cu credința sa în atotputernicia convingerii. Orice unitate logică este reprezentată în toate de o singură conștiință și un singur punct de vedere.

Această credință că o singură conștiință este sieși suficientă în toate sferele vieții ideologice nu constituie o teorie emisă de vreun gânditor, ci o particularitate structurală profundă a creației ideologice din epoca modernă, determinându-i toate formele exterioare și interioare, în prezenta lucrare ne pot reține interesul doar manifestările acestei particularități în creația literară.

Precum am văzut, îndeobște, ideea este tratată în literatură într-o manieră total monologică. Ea este ori afirmată, ori negată. Toate ideile afirmate se contopesc în unitatea conștiinței autorului, care le vede și le reprezintă; cele neafirmate se împart între eroi, dar nu ca idei de valoare, ci ca manifestări social-tipice sau individual-caracteristice ale gândirii. Singur autorul vede, înțelege, știe totul mai bine ca oricine. El este singurul ideolog. Ideile autorului poartă amprenta individualității sale. Astfel în el se îmbină semnificația ideologică plenară și nemijlocită cu individualitatea, fără a aduce una alteia prejudicii. În eroi, individualitatea ucide semnificația ideilor lor, sau în cazul când această semnificație se menține, ideile recuză individualitatea eroului și se raliază cu individualitatea autorului. De aici decurge monoaccentul ideatic al operei; apariția unui al doilea accent ar fi receptată în mod inevitabil ca o supărătoare contradicție în concepția autorului despre lume și viață.

Ideea autorului, afirmată și plenară, poate îndeplini trei funcții într-o operă de tip monologic: în primul rând, ea constituie principiul viziunii

însăși și al zugrăvirii lumii, principiul selecției și al reunirii materialului, principiul monocromiei ideologice a tuturor elementelor operei; în al doilea rând, ideea poate fi prezentată ca o concluzie, mai mult sau mai puțin clară ori conștientă, a fenomenelor zugrăvite; în sfârșit, în al treilea rând, ideea autorului poate găsi expresia ei nemijlocită în poziția ideologică a eroului principal.

Ca principiu de reprezentare artistică, ideea se contopește cu forma. Ea hotărăște toate accentele formale, toate aprecierile ideologice care alcătuiesc unitatea de formă a stilului artistic și tonul unitar al operei.

Straturile profunde ale acestei ideologii formative, care marchează principalele particularități de gen ale operelor, au un caracter tradițional, căci ele se formează și se dezvoltă de-a lungul veacurilor. Printre aceste straturi de adâncime ale formei se înscrie și obiectul analizei noastre - monologismul artistic.

Considerată drept concluzie, drept bilanț logic al reprezentării artistice, și avînd la bază principiul monologic, ideologia transformă inevitabil lumea zugrăvită într-un obiect mut al acestei concluzii. Formele concluziei ideologice pot fi extrem de variate. În funcție de aceste forme se schimbă și modal de abordare a obiectului reprezentat: el poate deveni o simplă ilustrare a ideii, o simplă exemplificare, sau un material de generalizare ideologică (romanul experimental), sau, în fine, poate lega un raport mai complicat cu concluzia finală. Acolo unde figurarea este în întregime axată pe concluzia ideologică, ne aflăm în fața unui roman filozofic de idei (în genul lui *Candide* de Voltaire, bunăoară), sau, în cazul cel mai rău, în fața unui roman de o tendențiozitate brută. Dar elementul concluziei ideologice este prezent și atunci cînd această axare rectilinie lipsește, oricît ar fi de discrete sau ascunse funcțiile formale ale acestei concluzii. Accentele concluziei ideologice nu trebuie să vină în contradicție cu accentele formale ale figurării propriu-zise. Dacă o asemenea contradicție există, ea deranjează ca o deficiență, deoarece, în lumea monologică, accentele contradictorii se ciocnesc în cadrul aceleiași voci. Unitatea punctului de vedere trebuie să sudeze atît elementele stilistice pur formale, cît și concluziile filozofice cele mai abstracte.

în același plan cu ideologia formei și cu concluzia ideologică finală poate sta și poziția, felul de a vedea al eroului. Punctul său de vedere poate fi transferat din sfera obiectuală în sfera principiului. În acest caz principiile ideologice care stau la temelia construcției nu contribuie doar la figurarea eroului, definind punctul de vedere al autorului asupra lui, ci sînt exprimate chiar de erou, definind propriul său punct de vedere asupra lumii. Eroul de acest gen, din punct de vedere formal, se deosebește izbitor de eroii de tip obișnuit. Nu este nevoie să depășim hotarele unei opere în căutare de noi documente, care să confirme coincidența dintre ideologia autorului și ideologia eroului. Mai mult, această coincidență de conținut, dacă nu izvorăște din operă, nu are prin ea însăși putere de convingere. Unitatea dintre principiile ideologice de figurare ale autorului și poziția ideologică a eroului trebuie să reiasă chiar din operă, avindu-și expresia într-un accent unic al figurării seriitoricești și al vorbirii și trăirilor eroului, și nu într-o coincidență de conținut între gîndurile eroului și convingerile ideologice ale autorului, exprimate în altă parte. Și trăirile sufletești, și cuvîntul eroului de acest gen sînt redade într-o manieră diferită: ele nu sînt reificate, ci caracterizează, de asemeni, și obiectul vizat, nu numai pe vorbitor. Cuvîntul eroului de acest gen se află în același plan cu cuvîntul autorului.

Absența unei distanțe între poziția autorului și poziția eroului se manifestă și în alte numeroase particularități de formă. Eroul, de pildă, nu este „închis” și definitiv împlinit din punct de vedere lăuntric, precum autorul, de aceea nici nu încapă tot în patul lui Procust al subiectului, perceput ca unul din multiplele subiecte posibile și, deci, ca unul întîmplător pentru eroul respectiv. Acest erou „deschis” este caracteristic pentru literatura romantică, pentru Byron, Chateaubriand; așa este în parte și Peciorin al lui Lermontov etc.

În sfîrșit, ideile autorului pot fi risipite în mod sporadic de-a lungul întregii opere. Ele pot apărea în narațiunea autorului sub formă de maxime, de sentințe sau de raționamente ample, sau pot fi rostite de unul dintre eroi în cantități masive și compacte, dar fără a se contopi cu individualitatea lui (de pildă Potughin la Turgheniev).

Toată această masă de ideologie organizată și neorganizată, începînd cu principiile de formă și isprăvind cu sentințele incidentale și eliminabile ale autorului, trebuie să fie supusă unui singur accent, să exprime un același punct de vedere. Tot restul constituie obiectul acestui punct de vedere, materialul subaccentual. Numai ideea care a nimerit în făgașul punctului de vedere al autorului poate să-și păstreze semnificația, fără a distruge unitatea de accent a operei. Toate ideile care aparțin autorului nu sînt figurate, indiferent de funcția lor; ele ori figurează și dirijează din interior procesul figurării, ori pun în lumină obiectul figurat, ori, în sfîrșit, însoțesc imaginea creată ca un ornament logic alienabil. Ele se exprimă nemijlocit, fără distanța între hotarele universului monologic pe care îl alcătuiesc, ideea străină nu oferă posibilitatea figurării. Ea este ori asimilată, ori negată la modul polemic, ori încetează de a fi idee.

Dostoievski, dimpotrivă, știe să figureze ideea străină, menținînd neștirbită toată semnificația ei ca idee, dar păstrand în același timp și distanța, fără să afirme ideea și fără s-o integreze în propria sa ideologie exprimată.

Ideea devine în creația sa obiect al reprezentării artistice, iar Dostoievski însuși un mare artist al ideii.

Este caracteristic că această imagine de artist al ideii îi bîntuie închipuirea încă din anii 1846-1847, deci încă la debutul carierei sale literare. Ne referim la figura lui Ordînov, eroul *Gazdei*, un tînăr savant solitar, cu un sistem de creație propriu, cu o metodă proprie, neobișnuită, de a trata ideea științifică:

„își făurise singur un sistem, încheat în el de-a lungul anilor, și în sufletul lui se conturase, încetul cu încetul, imaginea încă obscură, vagă, dar parcă plină de în-cîntare a ideii întruchipate într-o formă nouă, străluminată, și forma aceasta încerca să răbufnească din sufletul lui, chinuindu-l; simțea încă timid originalitatea, specificul și adevărul acestei forme: creația îi năpădea sufletul, creștea și prindea puteri. Dar ziua întruchipării și realizării era încă departe, poate foarte departe, poate că n-avea să vină niciodată!” (voi. 1, ed. cit., p. 352).

Și mai departe, spre sfîrșitul nuvelei:

„Poate ar fi fost în stare și el, Ordînov, să ducă la desăvîrșire o idee mare și originală. Poate că soarta îl hărăzise să fie un maestru al științei” (p. 416).

Pe Dostoievski soarta l-a hărăzit într-adevăr să devină un maestru al ideii, dar nu în știință, ci în literatură.

Dar să vedem ce condiții anume determină la Dostoievski posibilitatea reprezentării artistice a ideii?

Înainte de toate să ne amintim că imaginea ideii este inseparabil legată de imaginea omului, purtătorul acestei idei. Nu ideea ca atare este „eroina operelor lui Dostoievski”, precum afirma B. M. Enghelgardt, ci omul ideii este eroul lor. Trebuie să subliniem încă o dată că eroul lui Dostoievski este un om al ideii; el nu reprezintă un caracter, un temperament, un tip social ori psihologic, întrucît imaginea ideii cu valoare plină ar putea asocia cu asemenea imagini umane exteriorizate și definitiv formate. Ar fi absurdă chiar și încercarea de a asocia, bunăoară, ideea lui Raskolnikov, pe care o înțelegem și o simțim (după convingerea lui Dostoievski, ideea poate și trebuie să fie nu numai înțeleasă, dar și „simțită”) cu caracterul său definitiv format sau cu tipici-tatea lui socială de intelectual nenobil din anii 60: ideea lui Raskolnikov și-ar pierde îndată semnificația ei directă de idee cu valoare plină și s-ar retrace din disputa în care trăiește, prinsă într-o neîntreruptă interacțiune dialogală cu alte idei pline - ale Soniei, ale lui Porfiri, Svidrigailov și ale altora. Purător al ideii pline nu poate fi decît „omul din om”, liber în neîmplinirea și ne-rezolvarea sa, despre care am vorbit în capitolul precedent. Acestui nucleu interior nefixat al personalității lui Raskolnikov i se adresează dialogal și Sonia, și Porfiri, și ceilalți. Acestui nucleu nefixat al personalității lui Raskolnikov i se adresează dialogal și autorul însuși, prin toată construcția romanului său despre Raskolnikov.

Prin urmare, numai „omul din om”, necomplinit și inepuizabil, poate fi omul ideii, al cărui chip s-ar asocia cu imaginea ideii cu valoare plină. Iată prima condiție de figurare a ideii la Dostoievski.

Dar această condiție pare să aibă și un revers. Putem spune că la Dostoievski omul își biraie „materialitatea” și devine „omul din om” numai

atunci cînd pătrunde în sfera pură și necomplinibilă a ideii, adică atunci cînd devine un dezinteresat dăruit ideii. Așa sînt, de altfel, toți eroii principali ai lui Dostoievski, adică aceia care participă la marele dialog.

Din acest punct de vedere, am putea aplica tuturor acestor eroi caracterizarea personalității lui Ivan Kara-mazov, schițată de părintele Zosima. El o face, desigur, în limbajul său bisericesc, adică în sfera ideii creștine care stă la temelia vieții sale. Vom reproduce fragmentul corespunzător din pateticul dialog al starețului Zosima cu Ivan Karamazov, extrem de caracteristic pentru Dostoievski.

„ - Ești într-adevăr convins că astea vor fi consecințele în cazul cînd omul ar pierde credința în nemurirea sufletului? Întrebă deodată starețul.

- Da, așa am spus. Dacă nu există nemurirea sufletului, nu există nici virtute.

- Ferice de dumneata dacă ai această convingere, sau, dacă cumva nu ești credincios, atunci te compătimesc!

- De ce? zîmbi Ivan Feodorovici.

- Pentru că, probabil, dumneata nu crezi nici în nemurirea sufletului, nici în ceea ce ai scris despre biserică și problema ecleziastică.

- Poate că aveți dreptate!... Totuși, n-a fost numai o glumă!... mărturisi cu o intonație ciudată Ivan Feodorovici, roșind brusc.

- N-a fost numai o glumă, îmi dau seama. Ideea încă nu și-a găsit un răspuns în sufletul dumitale și-l face să se zbuție. Uneori, însă, vezi dumneata, chiar și un martir simte un fel de satisfacție să ia în glumă propria sa deznădejde, ca să zic așa, tot din deznădejde. Dumneata nu faci decît să te distrezi deocamdată, omorîndu-ți timpul cu diverse articole și discuții de societate, fără să crezi măcar în dialectica dumitale, ba chiar bătîndu-ți joc de ea cu sufletul îndurerat... încă n-ai apucat să găsești dezlegarea acestei probleme, spre marea dumitale nenorocire, căci problema se cere totuși rezolvată.

- Și credeți c-am s-o pot rezolva vreodată? Vreau să spun, în sens pozitiv? urmă cu același aer ciudat Ivan Feodorovici, privindu-l pe bătrîn cu un surîs nedefinit pe buze.

- Dacă n-ai s-o poți rezolva pozitiv, atunci fii sigur că n-ai s-o rezolvi nici

în sens negativ, știi și dumneata asta, fiindcă așa e făcut sufletul dumitale: și tocmai aici este punctul dureros. Mulțumește-i însă creatorului că ți-a dăruit un suflet ales, în stare să fie chinuit de asemenea suferință, «să cugete la cele mai presus de fire și să rîv-nească la ele, căci viața noastră în ceruri este». Dea Domnul ca hotărîrea la care va să ajungă inima dumitale s-o-poți dobîndi chiar aici pe pămînt! Blagoslovește, Doamne, căile robului tău!" (*Frații Karamazov*, voi. I, pp. 97-98).

În mod similar îl caracterizează pe Ivan și Aleoșa,. atunci cînd discută cu Rakitin, cu deosebirea că se exprimă într-o limbă mai lumească.

„Misa, sufletul lui (al lui Ivan - M.B.) e tare zbuciumat și mintea bîntuită de gînduri. Ivan are probleme mari, cărora nu le-a găsit încă dezlegarea. Oamenii ca dînsul n-au ce face cu milioanele, tot ce-l interesează pe el este să găsească o soluție" (*ibidem*, p. 113).

Tuturor eroilor principali ai lui Dostoievski le este dat „să cugete la cele mai presus de fire și să rîvnească la ele”, fiecare dintre ei „are probleme mari, cărora nu le-a găsit încă dezlegarea”, pe toți îi interesează în primul rînd „să găsească soluția”. În această soluționare a ideii rezidă toată viața lor adevărată și propria lor nonfinitate.. Dacă ni-i închipuim în gînd fără ideea care îi stăpînește,. le distrugem cu desăvîrșire chipul. Cu alte cuvinte, imaginea eroului este indestructibil legată de imaginea ideii și nu poate fi separată de ea. Noi vedem eroul în idee și prin ea, iar ideea o vedem în erou și prin el.

Toți eroii importanți ai lui Dostoievski, fiind oameni ai ideii, sînt absolut dezinteresați, deoarece ideea a pus realmente stăpînire pe sîmburele fundamental al personalității lor. Această atitudine dezinteresată nu este o trăsătură a caracterului lor obiectiv și nici un atribut exterior al faptelor lor; ea exprimă viața lor reală în sfera ideii (ei „n-au ce face cu milioanele, tot ce-i interesează este să găsească o soluție”), atașamentul față de idee-și dezinteresarea par sinonime. În acest sens este total dezinteresat și Raskolnikov, asasinul și jefuitorul bă-trînei cămătărese, după cum dezinteresați sînt și prostituata Sonia și Ivan, coparticipant la omorîrea părintelui său; complet dezinteresată este și ideea „adolescentului” de a deveni un Rothschild. Repetăm: aici nu este vorba de obișnuita calificare a

caracterului și a faptelor omului, ci de un indiciu al participării reale la idee, cu fibrele profunde ale ființei sale.

Cea de a doua condiție a creării imaginii ideii la Dostoievski este profunzimea cu care a înțeles natura dialo-gală a gândirii umane, natura dialogală a ideii. Dostoievski a știut să descopere, să vadă și să înfățișeze adevărata sferă în care se desfășoară viața ei. Ideea nu poate exista în conștiința individuală izolată; rămânând ostracizată acolo, ea degenerază și moare. Ideea prinde viață, adică se formează și se dezvoltă, își găsește și își înnoiește expresia verbală, generează idei noi numai din momentul în care leagă raporturi dialogale temeinice cu alte idei, aparținând altor indivizi. Gîndul omului devine gînd autentic, devine idee numai cînd vine în contact viu cu gîndul altcuiva, întrupat în vocea altcuiva, adică în conștiința altcuiva exprimată prin cuvînt. În acest punct de contact al vocilor-conștiințe se naște și trăiește ideea.

În viziunea artistului Dostoievski, ideea nu este o formație psihologică individuală subiectivă, cu „domiciliul stabil” în capul omului; ea este interindividuală și intersubiectivă, sfera ei de existență nu se înscrie în conștiința individuală, ci subzistă din contactul dialogal între conștiințe. Ideea este un eveniment viu, care se declanșează în punctul de întâlnire dialogală a două sau mai multe conștiințe. În această privință ideea este asemenea cuvîntului, fiind dialectic omogenă cu a-cesta. Întocmai ca și cuvîntul, ideea vrea să fie auzită, înțeleasă și „răspunsă” de către alte voci situate pe alte poziții. Ca și cuvîntul, ideea este prin natura ei dialogică, monologul nefiind decît forma convențională de compoziție în care se exprimă și care a încolțit pe solul monolo-gismului ideologic al timpurilor noi, caracterizat mai sus.

Așa a văzut ideea și a reprezentat-o artistic Dostoievski: ca pe un eveniment viu ce se declanșează și se desfășoară între conștiințe-glasuri. Descoperirea artistică a naturii dialogice a ideii, a conștiinței și a oricărei vieți umane luminate de conștiință (deci, ținînd și ea, cît de cît, de idee) a făcut din el un mare artist al ideii.

Dostoievski nu expune niciodată în formă monologică idei gata formate, dar nici nu arată formarea lor psihologică în conștiința unui singur individ.

Atît într-un caz cît și în celălalt ideile ar înceta să fie imagini vii.

Să ne amintim, bunăoară, de primul monolog interior al lui Raskolnikov, din care am reprodus fragmente în capitolul precedent. Nu găsim în el nici o descriere a procesului de formare psihologică a ideii într-o singură conștiință închisă în sine. Dimpotrivă, conștiința solitarului Raskolnikov devine arena de luptă a unor voci străine; evenimentele din ultimele zile (scrisoarea mamei, în-tîlnirea cu Marmeladov) oglindindu-se în conștiința sa, au luat aici forma unui dialog foarte încordat cu interlocutori absenți (cu sora, cu mama, cu Sonia și alții), și în acest dialog el se străduiește „să găsească o soluție”.

Într-o vreme premergătoare acțiunii din roman, Raskolnikov publicase într-un ziar un articol, în care expunea bazele teoretice ale ideii sale. Dostoievski nu redă nicăieri acest articol în formă monologică. Îi aflăm conținutul, deci și principala idee a lui Raskolnikov, din dialogul său cu Porfiri (la care participă și Razumihin cu Zametov), un dialog încordat și cumplit pentru erou. Din-tru-nții, Porfiri este cel ce rezumă articolul, într-o manieră intenționat exagerată și provocatoare. Această expunere dialogizată în interior este mereu curmată de întrebările adresate lui Raskolnikov și de replicile acestuia. Pe urmă, chiar Raskolnikov își expune articolul, fiind mereu întrerupt de întrebările și observațiile ațîțătoare ale lui Porfiri. Expunerea lui Raskolnikov este și ea pătrunsă de o polemică interioară cu punctul de vedere al lui Porfiri și al celor cu el deopotrivă. Razumihin, de asemeni, intervine cu replicile sale. În consecință, ideea lui Raskolnikov apare în fața noastră în zona interindi-viduală a luptei îndîrjite dintre mai multe conștiințe individuale, latura teoretică a ideii conjugîndu-se foarte strîns cu pozițiile de viață ale participanților la dialog. Ideea lui Raskolnikov ni se dezvăluie în cursul acestui dialog sub diversele ei fațete, nuanțe, posibilități, leagă felurite relații cu pozițiile de viață ale altora. Pierzîndu-și închegarea teoretică abstractă de factură monologică, consonantă cu o singură conștiință, ideea dobîndește complexitatea contradictorie și multilateralitatea trepidantă a ideii-forță, care ia naștere, trăiește și acționează în marele dialog al epocii, comunicînd cu ideile înrudite din trecut, în fața noastră se ridică imaginea ideii.

Aceeași idee a lui Raskolnikov își face din nou apariția în dialogurile sale, deopotrivă de încordate, cu Sonia; ea are aici o tonalitate diferită, leagă contact dialogal cu poziția în viață a Soniei, poziție diferită, extrem de puternică și integră, și astfel își dă în vileag alte fațete și posibilități. Apoi o auzim în expunerea dialogizată a lui Svidrigailov din dialogul său cu Dunia. Dar aici, în glasul lui Svidrigailov, care este unul din dublii lui Raskolnikov conturați în planul parodiei, ea are rezonanțe cu totul noi și ni se arată sub altă latură. În sfârșit, de-a lungul romanului, ideea lui Raskolnikov vine în atingere cu diverse fenomene din viață, care o pun la încercare, o verifică, o confirmă sau o răstoarnă. Am mai vorbit despre acest lucru în capitolul anterior.

Vrem să menționăm și ideea lui Ivan Karamazov, care «pune că „totul este îngăduit”, de vreme ce nu există nemurirea sufletului. Ce viață dialogală încordată trăiește această idee de-a lungul întregului roman, de câte voci ielurite este repetată, în ce surprinzătoare contacte dia-logale vine!

Aceste două idei (a lui Raskolnikov și a lui Ivan Ka-ramazov) captează reflexele altor idei, precum în pictură. un anume ton, datorită răsrîngerii tonurilor din jur, pierde puritatea sa abstractă, dar prinde viață, viața picturii autentice. Dacă am scoate aceste idei din sfera dia-logală a vieții lor și le-am da o formă teoretică finită de-faktură monologică, n-am obține decât niște construcții ideologice foarte plăpînde și ușor de dărîmat.

Fiind artist, Dostoievski își crea ideile altminteri decât filozofii ori savanții: el făurea de fapt imaginile vii ale ideilor pe care le descoperea, le surprindea sau le intuia uneori în realitatea concretă; cu alte cuvinte, făurea imaginile ideilor deja existente sau pe cale de a prinde viață ca idei-forțe. Dostoievski poseda însușirea genială de a auzi dialogul epocii sale ori, mai exact, de a auzi epoca sa ca pe un dialog major, de a desluși în ea nu numai diferite glasuri, ci mai cu seamă raporturile dialogale dintre ele, interacțiunea lor dialogală. Auzea și glasurile puternice, consacrate, predominante ale epocii, adică ideile ei predominante, diriguitoare (oficiale și neoficiale), dar și glasurile încă firave, idei care încă nu s-au conturat pe deplin, idei ce mocnesc în spuză și pe care nu le-a auzit nimeni în afară de el, precum și idei ce de-abia prind a încolți, embrionii, unor viitoare

concepții despre lume și viață. „întreaga realitate, scria Dostoievski, nu sfîrșește cu prezentul fiindcă o parte covîrșitoare din ea trăiește sub forma viitorului Cuvînt, mocnit încă, nerosti t.” *

1 *Зануэне меппаду П. М. флосмеекосо*. М.-Л.Т.С „Академия”, 1935, p. 179. Bizuindu-se pe cuvintele lui Dostoievski, L. P. Grossman pune foarte bine-problema: „ «Artistul aude, presimte, chiar vede» că «răsar și vin alte elemente însetate de cuvîntul nou., scria Dostoievski într-o perioadă mai tîrzie; tocmai pe acestea trebuie să le sesizăm și să le exprimăm” (Л.н. рпоссиуаН,; *Аос-моеекКуу-хыдооKHUK*, с6. *Теорвеемо О. М. аосмоеекКоео*, М., НЗ«-бо АКа- HayK СССР, 1959, p. 366).

Dostoievski deslușea în dialogul timpului său și rezonanțele vocilor-idei din trecutul imediat (al anilor 30-40 ai secolului al XIX-lea), dar și dintr-un trecut depărtat. Cum am spus adineauri, el se străduia să surprindă și vocile-idei ale viitorului, încercînd să le ghicească, ca să mă exprim astfel, după locul ce le era rezervat în dialogul prezentului, la fel cum poți ghici o replică viitoare, încă nerostită, a unui dialog în plină desfășurare. În acest fel, trecutul, prezentul și viitorul se întîlneau și discutau în planul contemporaneității.

Repetăm: Dostoievski n-a plăsmuit nicicînd imaginile ideilor sale din nimic, el nu „le-a scornit” niciodată, după cum nici pictorul nu scornește oamenii pe care îi zugrăvește - el avea darul de a le surprinde cu urechea ori de a le intui în realitatea existentă. De aceea putem găsi își indica anumite prototipuri pentru imaginile ideilor din romanele lui Dostoievski, întocmai ca și pentru imaginile eroilor săi. Așa, de pildă, ideile lui Raskolnikov și-au avut prototipurile în ideile lui Max Stirner, expuse în tratatul său *Unicul și proprietatea sa*, și în ideile lui Napoleon al III-lea, dezvoltate în cartea sa *Istoria lui lu-liu Cezar* (1865) 1; unul din prototipurile ideilor lui Piotr Verhovenski a fost *Crezul unui revoluționar* 2, iar ideile lui Versilov (*Adolescentul*) își au prototipurile în ideile lui Ceaadaev și Herzen 3. Cercetătorii n-au descoperit și n-au arătat încă nici pe departe toate prototipurile imaginilor ideilor lui Dostoievski. Subliniem că nu este vorba de „sursele” sale de inspirație (termen cu totul nepotrivit în cazul de față), ci tocmai de prototipurile pentru imaginile ideilor.

Această carte, care a apărut în timp ce Dostoievski lucra la *Crimă și pedeapsă*, s-a bucurat de un larg răsunet în Rusia. Vezi, în această legătură de idei, lucrarea lui F.I. Evnin *Pomoh „npectnynAeuue u naKa3aHue”*, c6. *Teopnecmeo t. M. UocmoeCKoio*, ed. cit., pp. 153-157.

1 Vezi lucrarea lui F.I. Evnin *Pomqh„Becu”*, culegerea citată, pp.228-229.

* Vezi lucrarea lui A.S. Dolinin *B msopnecKoă AaOopamopuu JXocmoeCKoeo*, M., „CoBeTCKHfl nucaTCib”, 1947.

Dostoievski nu copia aceste prototipuri ca apoi să le exprime, ci le prelucra liber, în mod creator, le transforma în imagini artistice vii ale ideilor, procedând întocmai ca și pictorul cu modelele ce-i pozează. El desființa înaintea de toate forma monologică închisă a ideilor-prototip și le includea în marele dialog al romanelor sale, unde începeau să pulseze de viață nouă, o viață artistică bogată în evenimente.

Ca artist, Dostoievski nu reda în imaginea unei anume idei doar trăsăturile realității istorice ale prototipului, bunăoară ca în *Istoria lui Iuliu Cezar* de Napoleon al III-lea, ci și posibilitățile ideii, de maximă importanță pentru imaginea artistică. Ca artist, Dostoievski intuia adeseori evoluția și conduita unei idei date în anumite condiții schimbate, orientările neașteptate ce le poate avea în dezvoltarea și transformarea ei ulterioară. În acest scop Dostoievski ducea ideea pînă la punctul încrucișării dialogale a conștiințelor. El confrunta, silindu-le să discute, idei și concepții despre lume care, în realitate, nu aveau nici o contingentă între ele și rămîneau surde una față de cealaltă. Părea să continue în linie punctată aceste idei fără legătură pînă la punctul intersecției lor dialogale. În felul acesta presimțea viitoarele întîlniri dialogale între idei în prezent complet disparate. Prevedea noile combinații de idei, apariția noilor voci-idei și modificările survenite în distribuirea tuturor vocilor-idei în cadrul dialogului universal. De aceea acest dialog rusesc și universal care răsună în operele lui Dostoievski, cu voci-idei care trăiesc de pe acum și altele abia pe cale de a se naște, nefinite și grele de noi posibilități, atrage și astăzi în jocul său superior și tragic mintea și glasul cititorilor săi.

Astfel, ideile-prototipuri utilizate în romanele lui Dostoievski, păstrînd intactă semnificația sensurilor lor, își schimbă forma de existență, devenind

imagini de idei total dialogizate și neîmplinite din punct de vedere monologic; cu alte cuvinte, intră în sfera unei existențe a r - t i s t i c e, cu desăvârșire nouă pentru ele.

Dostoievski însă nu a fost doar artist, scriitor de romane și nuvele, ci și prjblieist-gînditor, care a tipărit articole în *Vremea*, în *Epoha*. în *Grajdanin*, în *Dnevnik pi-satelea*. El a exprimat în aceste articole anumite idei filozofice, filozofic-religioase, social-politice și altele; le-a exprimat aici (adică în articole) ca pe ideile sale afirmate, expuse într-o formă sistem a tic-monolo-g i c ă sau retoric-monologică (p r o p r i u - z i s publicistică). Aceleași idei le-a susținut uneori și în scrisorile sale. în articole și scrisori, ele nu sînt, desigur, imagini de idei, ci idei propriu-zise, afirmate în mod monologic.

E drept că întîlnim aceleași „idei ale lui Dostoievski” și în romanele sale. Cum să le considerăm oare aici, adică în contextul literar al operei sale?

Ei bine, absolut la fel ca pe ideile lui Napoleon al III-lea în *Crimă și pedeapsă*, pe care Dostoievski gîndito-rul nu le aproba cîtuși de puțin, sau ca pe ideile lui Ceea-daev și Herzen din *Adolescentul*, cu care Dostoievski gînditorul era de acord numai în parte; deci, trebuie să considerăm ideile gînditorului Dostoievski drept ideile-prototipuri ale cîtorva dintre imaginile ideilor din romanele sale (imaginile ideilor Soniei, ale lui Mîșkin, Aleoșa Karamazov, Zosima).

Și, la drept vorbind, ideile gînditorului Dostoievski, de îndată ce intră în romanul său polifonic, își schimbă forma de existență, transformîndu-se în imaginile artistice ale ideilor. Ele se asociază într-o unitate indestructibilă cu imaginile oamenilor (cu a Soniei, cu a lui Mîșkin sau Zosima), se eliberează de încătușarea și finitatea lor monologică, intră pe făgașul dialogizării și se angajează în marele dialog al romanului pe picior de egalitate cu celelalte imagini de idei (ale lui Raskolnikov, Ivan Karamazov etc). Este cu totul inadmisibil să le atribuim funcția complinitorie ce o îndeplinesc ideile autorului într-un roman monologic. De altfel, ele nici nu dețin aici această funcție, din moment ce participă la marele dialog în aceeași măsură cu celelalte idei. Dacă Dostoievski publicistul vedește în romanele sale o oarecare pîrtinire pentru unele idei și imagini, ea nu se

manifestă decît în episoadele superficiale (bunăoară în epilogul convențional-monologic din *Crimă și pedeapsă*) și nu izbutește să distrugă robusta logică artistică a romanului polifonic. Dostoievski artistul este întotdeauna victorios asupra publicistului.

Ideile lui Dostoievski însuși, exprimate în formă monologică în afara contextului artistic al operei sale (în articole, scrisori, convorbiri), nu sînt, așadar, decît prototipuri ale unora dintre imaginile ideilor din romanele sale. De aceea este cu totul inadmisibil să substituim adevăratei analize a gîndirii artistice polifonice dostoievskiene critica acestor idei-protitpuri monologice. Important este să dezvăluim funcția ideilor din lumea polifonică a lui Dostoievski, și nu numai substanța lor monolo-g i c ă.

Spre a înțelege corect modul de figurare a ideii la Dostoievski, trebuie să ținem cont și de o altă particularitate a ideologiei formative dostoievskiene. Ne referim înainte de toate la acea ideologie care constituie la el principiul viziunii și zugrăvirii lumii, adică tocmai la Ideologia formativă, fiindcă la urma urmelor de ea depind și funcțiile ce revin în operă ideilor și cugetărilor abstracte.

Din ideologia formativă dostoievskiană lipseau tocmai cele două elemente fundamentale pe care se întemeiază orice ideologie: ideea izolată și sistemul unitar de idei despre un obiect. Pentru o abordare ideologică obișnuită există idei, afirmații, teze izolate, care pot fi în sine juste sau nejuste, în funcție de legătura lor cu obiectul respectiv și independent de personalitatea purtătorului, independent de cel ce le profesează. Aceste idei „fără stăpîn”, juste din punctul de vedere al obiectului, se instituie în unitatea unui sistem, legat și el de obiect.

În acest sistem unitar, ideea, venind în contact cu altă idee, leagă cu ea relații în sfera obiectului. Așadar, ideea consună pe deplin cu sistemul, considerat ca ultimul întreg, compus din diverse idei, asimilabile elementelor componente.

Ideologia lui Dostoievski însă nu cunoaște în acest sens nici ideea izolată, nici unitatea de sistem. Pentru el, ultima unitate indivizibilă nu este ideea, teza sau afirmația izolată, limitată la obiect, ci punctul integral de vedere, poziția integrală a personalității. Semnificația o-biectuală se contopește la el

cu poziția personalității. Personalitatea pare prezentă în întregime în fiecare gând. De aceea asocierea gândurilor echivalează cu asocierea pozițiilor integrale, cu asocierea personalităților.

Ca să folosim un paradox, Dostoievski nu gîndea în idei, ci în puncte de vedere, în conștiințe, în voci. Încerca să recepteze și să formuleze fiecare idee în așa fel încît aceasta să devină expresia și rezonanța omului în totalitatea sa, dînd astfel glas, într-o formă nederulată, concepției acestuia despre lume, de la alfa la omega. Numai ideea de acest gen, concentrînd o întreagă poziție spirituală, intra ca element component în concepția artistică dostoievskiană; ea reprezenta pentru marele scriitor o unitate indivizibilă; iar aceste unități alcătuiau o manifestare concretă de poziții și voci umane organizate, și nicidecum un sistem unit limitat la obiecte. La Dostoievski, două idei înseamnă doi oameni, deoarece nu există idei ale nimănui, și fiecare idee reprezintă omul în totalitatea lui.

Tendința lui Dostoievski de a recepta fiecare idee drept o poziție integrală a personalității, de a gîndi în voci se conturează clar pînă și în construcția compozițională a articolelor sale cu caracter publicistic. El folosește pretutindeni aceeași manieră dialogală de a dezvolta ideea, dar nu apelează la un dialog logic sec, ci recurge la confruntarea unor voci integrale, profund individualizate. Nici măcar în articolele sale polemice nu încearcă să convingă, ci organizează voci, asociază poziții logice, în majoritatea cazurilor sub forma unui dialog imaginar.

Iată construcția unui articol de gazetă tipic dostoievskiană.

În articolul *Mediul*, Dostoievski enunță întîi o serie de considerațiuni sub formă de întrebări și supoziții despre stările și înclinațiile psihice ale juraților, întrerupînd firul gîndirii sale și ilustrînd-o, ca totdeauna, cu glasuri și jumătăți de glasuri omenești; de pildă:

„Cred că toți jurații din lume, și mai cu seamă ai noștri, trebuie să aibă o senzație comună (bineînțeles, pe lîngă celelalte), anume senzația de putere, sau, mai bine zis, de putere absolută. E un simțămînt mîrșav uneori, adică în cazurile cînd precumpănește asupra celorlalte... În visuri, mi se năzăresc ședințe judecătorești la care să ia parte numai țărani, bunăoară, iobagii de ieri. Procurorul, avocații li se vor adresa cătîndu-le mereu în ochi cu un aer

slugarnic, iar bunii noștri mujici, ținându-și limba în gură, își vor spune în gând: «Care va să zică, așa e acum, de vreau, adicătelea, îl fac nevinovat, și de nu - hait în Sibir!...»

«Mi-i păcat să năpăstuiesc o viață de om, că și el tot făptură ome ească e. Norodul rus îi milostiv...» hotărâsc unii, pe care mi s-a întâmplat să-i aud...”

În continuare, Dostoievski trece direct la orchestrarea temei sale, cu ajutorul dialogului imaginar.

„ - Chiar de-ar fi să credem, aud un glas, că temeliile voastre nezdruncinate (creștinești, adică), sînt tot aceleași și că, la dreptul vorbind, înainte de toate trebuie să fim buni cetățeni ai țării, să ținem sus steagul și, mă rog, cîte și mai cîte, cum ne-ați tot spus, de-ar fi s-o credem și s-o luăm de-a buna, spuneți și dumneavoastră, de unde și pînă unde să avem cetățeni printre noi? Ia gîn-diți-vă la ce-a fost pînă mai ieri. Păi drepturile cetățenești (și încă ce drepturi!) au picat peste el deodată, de parcă s-ar fi rostogolit din vîrf de munte. Și l-au strivit. Vă rog să înțelegeți că deocamdată un-s decît o povară pentru dînsul, chiar așa, o povară!

- Firește, este un adevăr în remarcă dumitale, îi răspund glasului, cu inima mai abătută, dar vezi dumneata, norodul rus...

- Norodul rus? Dați-mi voie, aud un alt glas, dumnealui spunea că binefacerile astea au picat peste el ca din vîrf de munte și că l-au strivit. Dar el își dă seama, poate, nu numai că a primit putere multă în dar, ci pe deasupra că a căpătat-o degeaba, adică pentru moment nu e vrednic de atîtea binefaceri...” Urmează dezvoltarea acestui punct de vedere.

„O fi un glas slavofil, îmi zic în sinea mea. Gîndul ăsta e o adevărată mîngîiere, iar supoziția că poporul s-ar simți copleșit de atîta putere primită tam-nesam și dăruită unuia deocamdată «nevrednic» de ea mi se pare mai curățică decît că ar vrea «să-l zădărarască pe procuror...» (Dezvoltarea răspunsului.)

- Haida de, aud un alt glas veninos, îmi face impresia că dumneata ții să atribui norodului filozofia de ultimă oră a mediului, mă întreb însă ce vînt miraculos i-a adus-o? Fiindcă se întâmplă ca cei doisprezece jurați să fie ea toții mujici, și fiecare dintre ei socoate că a mîncă de fruct în vremea postului e un păcat de moarte. În cazul ăsta, poți să-i acuzi de-a dreptul și

de tendințe sociale.

«Desigur asta așa-i, de unde și pînă unde să știe ei de „mediu”, adică ei toți, îmi zic eu, totuși ideile plutesc în văzduh, ideea are ceva pătrunzător în ea...»

- Iaca na! s-aude glasul veninos hohotind de rîs.

- Dar dacă poporul nostru vădește înclinații neobișnuite pentru studiul mediului, măcar și prin structura sa, să zicem, prin tendința sa slavofilă? Și dacă unii propagatori îl socotesc tocmai pe el drept cel mai bun material din Europa?

Glasul veninos rîde și mai zgomotos, dar oarecum forțat.” »

1 *.*M..JocToeBCKHiS, noAHoe coCpaHue xydoxecmeenHbix npouaeeenuu*, nofl. B. ToMameBcKOro h K. XajiaCaeBa, cd. cit., voi. XI, PP- II-15.

În continuare, scriitorul își dezvoltă tema, recurgînd la jumătăți de glasuri și la scene și situații concrete din viața cotidiană, cu scopul de a caracteriza, în ultimă instanță, o anume predispoziție omenească: pentru crimă, pentru avocatură, pentru calitatea de jurat etc.

Multe din articolele de publicistică ale lui Dostoievski sînt construite în acest fel. Ideea lui se furișează pretutindeni prin labirintul de glasuri și jumătăți de glasuri, de cuvinte și gesturi străine. El nu-și demonstrează nicăieri tezele în baza materialului oferit de alte teze abstracte, nu asociază ideile după principiul înrudirii obiectuale, ci așază față în față poziții diferite, clădindu-și printre a-cestea și propria sa poziție.

Proprietatea aceasta formală, specifică ideologiei lui Dostoievski, nu se poate manifesta, firește, cu suficientă profunzime în articolele sale de publicistică. Ea rămîne aici numai o simplă formă de expunere, fără a birui mo-nologismul gîndirii. Publicistica oferă condițiile cele mai puțin favorabile înlăturării acestuia. Totuși, nici aici Dostoievski nu poate și nu vrea să desprindă ideea de om, de graiul lui viu, ca s-o lege de altă idee într-un plan impersonal, strict obiectual. În timp ce orientarea ideologică obișnuită vede în idee sensul ei obiectual, „tulpinile” ei obiectuale, Dostoievski vede înainte de toate „rădăcinile” ei care se trag din om; pentru el, ideea are două fețe, ce nu pot fi separate una de alta nici măcar în

abstracțiuni. Întregul său material se desfășoară pe dinaintea lui ca o serie de poziții omenești. Drumul său nu se așterne de la o idee la alta, ci de la o poziție la alta. Pentru el, a gândi înseamnă a pune întrebări și a asculta, a cerceta pozițiile omenești, asociind unele și demascând altele. Trebuie să subliniem că, în lumea lui Dostoievski, pînă și acordul păstrează un caracter dialogic, adică nu duce niciodată la contopirea vocilor și adevărilor într-un singur adevăr impersonal, așa cum se întîmplă în lumea monologică.

E caracteristic faptul că din operele lui Dostoievski lipsesc cu desăvîrșire ideile, tezele și formulările izolate, de tipul sentințelor, axiomelor, aforismelor etc, care, scoase din context și desprinse de glasul ce le-a rostit, să-și păstreze în întregime sensul într-o formă impersonală. Dar cîte idei juste nu se pot detașa izolat (și se detașează în mod obișnuit) din romanele lui L. Tolstoi, Turgheniev, Balzac și ale altora: risipite peste tot, atît în vorbirea personajelor, cît și în cea aparținînd autorului, ele își păstrează intactă semnificația aforistică impersonală chiar și atunci cînd sînt rupte de glasul de care țin.

În literatura clasicismului ca și în scrierile iluminiștilor s-a încheiat un anumit tip de gîndire aforistică, adică un fel de a gîndi în idei de sine stătătoare, rotunjite și sieși suficiente, care, prin însăși concepția lor, sînt independente de context. Romanticii au făurit o gîndire aforistică de alt tip.

Lui Dostoievski, aceste tipuri de gîndire îi erau profund străine și ostile. Concepția sa formativă despre lume nu cunoaște adevărul impersonal, și opera sa nu conține adevăruri impersonale detașabile de context. Ea cuprinde numai voci-idei plenare și indivizibile, voci-puncte de vedere, dar nici acestea nu pot fi desprinse din țesătura dialogică a operei fără a li se denatura fondul.

E drept că Dostoievski are personaje în genul bă-trînului prinț Sokolski (*Adolescentul*), reprezentînd linia mondenă epigonică a gîndirii aforistice, mai exact a flecărelii aforistice, care toarnă cu nemiluita spirite și aforisme de o cumplită banalitate. În această categorie intră și Versilov, dar numai parțial, prin latura periferică a personalității sale. Aceste aforisme mondene sînt, desigur, obiectuale. Dostoievski are însă un erou de un tip deosebit,

Stepan Trofimovici Verhovenski, epigonul unor direcții superioare ale gândirii aforistice - direcția secolului luminilor și aceea a romantismului. El debitează cu dărnicie tot soiul de „adevăruri” izolate, tocmai fiindcă îi lipsește „ideea dominantă” care să definească nucleul personalității sale, îi lipsește adevărul propriu, și nu posedă decît un bagaj de adevăruri impersonale izolate care, în virtutea acestui fapt, încetează de a mai fi autentice pînă la capăt. În ceasul morții, el însuși caracterizează atitudinea sa față de adevăr:

„Prietene, toată viața mea am mințit. Chiar și atunci cînd spuneam adevărul. Niciodată n-am vorbit de dragul adevărului, ci numai pentru mine. Am știut-o și înainte, dar n-o văd decît acum...” (v. VII, p. 678, ed. rusă).

Toate aforismele lui Stepan Trofimovici pierd din semnificația lor de îndată ce le scoatem din context, ele sînt mai mult sau mai puțin obiectuale și poartă pecetea ironiei autorului (adică sînt difone).

Nici dialogurile de expresie compozițională ale eroilor dostoievskieni nu conțin idei și teze izolate. Aceștia nu aduc niciodată în discuție puncte izolate, ci întotdeauna puncte de vedere plenare, în-vestindu-se fără rezerve pe sine și ideea lor chiar și în replica cea mai scurtă. Ei nu-și fărîmițează mai niciodată și nu-și analizează poziția ideologică în totalitatea ei.

În marele dialog al romanului în ansamblul său, de asemeni, diversele voci și lumile lor sînt confruntate ca niște entități indivizibile, nicidecum despărțite pe puncte și diverse teze.

Într-una din scrisorile sale către Pobedonostev, unde vorbește despre *Frații Karamazov*, Dostoievski caracterizează foarte bine metoda confruntărilor dialogale integrale, pe care o folosește:

„Fiindcă m-am gândit ca această carte a 6-a, *Călugărul rus*, care va apărea în 31 august, să fie răspunsul la toată *latura negativă*. De aceea și tremur de teamă pentru ea, căci nu știu dacă va fi un răspuns *satisfăcător*. Cu atît mai mult că nu este un răspuns direct la teze exprimate anterior (în Marele Inchizitor și înainte) pe puncte, ci doar unul indirect. Prezintă ceva de-a dreptul [și în sens invers] opus concepției despre lume exprimate mai sus,

dar, iarăși, n-o fac pe puncte, ci, ca să zic așa, într-un tablou artistic” (*Scrisori*, ed. cit., v. IV, p. 109).

*

Particularitățile ideologiei formative dostoievskiene, pe care le-am analizat mai sus, definesc toate aspectele creației sale polifonice.

Datorită unei atari abordări ideologice, în fața lui Dostoievski nu se perindă o lume de obiecte, luminată și orînduită de gîndirea sa monologică, ci o lume de conștiințe scăldate fiecare în lumina celorlalte, o lume în care oamenii ocupă poziții cu sensuri conjugate. Printre ele, scriitorul caută poziția superioară, de maximă autoritate, pe care nu o consideră drept ideea sa adevărată, ci drept ideea și cuvîntul unui alt om în carne și oase. Pentru el, imaginea omului ideal sau imaginea lui Hristos întruchipează rezolvarea căutărilor ideologice. Această imagine sau acest glas superior e destinat să încunune lumea glasurilor, s-o organizeze și s-o supună. Imaginea omului și glasul său, altul decît glasul autorului, au constituit pentru Dostoievski criteriul ideologic suprem, criteriu care nu constă în fidelitatea față de propriile convingeri, și nici în justetea convingerilor, considerate în mod abstract, ci în fidelitatea față de imaginea prestigioasă a omului *.

Răspunzînd lui Kavelin, Dostoievski notează în caietul său d* însemnări următoarele:

„Fidelitatea față de convingerile proprii nu satisface ca atare definiția de moralitate. În plus, trebuie să ne punem mereu întrebarea: convingerile mele sînt oare drepte? Posibilitate de a le verifica este una singură - Hristos. De astă dată însă nu mai intervine filozofia, ci credința, iar credința este floare între flori...

* Bineînțeles, nu ne referim aici la imaginea finită și închisă a realității (tip, caracter, temperament), ci la imaginea-cuvînt rămasă deschisă. Această imagine ideală investită cu autoritate, pe care oamenii nu o contemplează, ci o urmează, îi apăsarea lui Dostoievski drept punctul final, culminant, al concepțiilor sale artistice; totuși, imaginea aceasta nu și-a aflat realizarea în opera sa.

Nu pot să consider moral pe omul care arde ereticii pe rug, deoarece nu

accept teza dumneavoastră potrivit căreia a fi moral înseamnă a acționa în concordanță cu convingerile intime. Aceasta nu înseamnă decât a fi *cinstit* (limba rusă este bogată), și nicidecum moral. Pentru mine, modelul și idealul moral se întrupează în Hristos. Dați-mi voie să vă întreb: el i-ar fi ars oare pe eretici? Nu. Prin urmare, arderea ereticilor pe rug este o faptă imorală...

Hristos a căzut și el în greșeală - este un lucru dovedit! Dar un simțămînt arzător îmi șoptește: mai bine rămîn cu greșeala, cu Hristos, decît cu dumneavoastră...

Vă scapă adevărata pulsare a vieții, nu v-au rămas decît formulele și categoriile, dumneavoastră însă vă arătați bucuros de treaba asta. Așa, pare-se, aveți parte de mai multă tihnă (lene)...

Spuneți că sîntem morali numai cînd ne comportăm potrivit cu convingerile noastre. De unde ați mai scos-o și pe asta? Ei bine, fără ocolișuri - nu vă cred, ba chiar voi afirma contrariul: este imoral să te porți potrivit cu convingerile tale. Și nu încapе îndoială că n-o să izbutiți nicicum să mă clintiți." 1

În aceste idei nu ne interesează profesiunea de credință creștină a lui Dostoievski ca atare, ci acele forme vii ale gîndirii sale artistic-ideologice, care dobîndesc aici conștiință de sine și o expresie clară. Gîndirea sa este străină de formule și categorii. El preferă să rămînă cu greșeala, dar cu Hristos, adică renunță la adevăr în sensul teoretic al - acestui cuvînt, la adevărul-formulă, la ade-vărul-teză. Este extrem de caracteristică întrebarea adresată chipului ideal (cum ar fi procedat Hristos?), cu alte cuvinte poziția dialogală interioară față de el, nu unirea cu el, ci urmarea lui.

*Euoepacpux, nucbMa u sa.mmKu 113 aanucnoii khuokku P. M. Mocmoecicoeo,"*CriE., 1883, pp. 371-372, 374.

Neîncrederea în convingeri și în funcția lor monologică obișnuită, căutarea adevărului în chipul ideal, investit cu autoritate, al unui alt om, nu în concluziile propriei conștiințe și, în genere, nu în contextul monologic al conștiinței autorului, aprecierea lucrărilor în spiritul glasului străin, după cuvîntul altuia - toate acestea sînt caracteristice pentru ideologia formativă

a lui Dostoievski. Ideea autorului nu trebuie să dețină în operă funcția de far al lumii figurate, ci trebuie să se integreze în ea ca un chip uman, ca o poziție între celelalte poziții,, ca un cuvânt între alte cuvinte. Autorul trebuie să aibă mereu sub ochi această poziție ideală (cuvântul adevărat) și posibilitățile ei, fără ca ele să imprime operei o coloratură ideologică personală.

În planul la *Viața unui mare păcătos*, găsim următorul pasaj extrem de semnificativ:

„PRIMELE PAGINI. 1) Tonul, 2) a înghesui ideile artistice și strins.

Prima NB. *Tonul* (povestirea în gen *hagiografic* - deși relatată de autor, să fie concisă dar fără economie de explicații, prezentată și în scene. Aci se cere armonie). Răceala narațiunii uneori ca în Gil B 1 a s. Scenele și pasajele de efect - *ca și cum* nu merită atenție specială.

Dar și ideea dominantă a vieții de cuvioșie să reiasă, adică deși nu o explic total în cu-vr-t-e și o las mereu învăluită în mister, cititorul să vadă totdeauna că este o idee cucernică și că viața de sfințenie este un lucru atât de important, încât se cade s-o începi chiar cu anii copilăriei. De asemenea, selecționând ceea ce va intra în narațiune, toate faptele, să fie ca și cum se etalează (*ceva*) și se așază mereu la vedere și pe pedestal omul v i t o r u l u i.” *

1 *floKyMenmbi no ucmopuu Aumepamypu u oamecmeeHHOcmu*, Bbin. 1, P. M JJocmoeCKyā, M., H3«. U.enTpaXHBa PCJCP, 1922, pp. 71-72.

„Ideea dominantă” se profilează în concepția fiecărui roman al lui Dostoievski. În scrisorile sale scriitorul subliniază adesea deosebita importanță ce o avea pentru el ideea principală. Iată ce spune despre *Idiotul* într-o scrisoare către Strahov: „Romanul conține numeroase pasaje scrise în pripă, multe lungimi și locuri neizbutite, dar ceva tot mi-a reușit. Nu mă zbat pentru roman, ci pentru ideea mea” *. Despre *Demonii*, scrie lui Maikov: „M-a ispitit *ideea* și am îndrăgit-o grozav, dar voi izbuti oare s-o scot la capăt, n-o să răhățesc cumva tot romanul - uite unde-i buba!” 2 Dar ideea dominantă deține o funcție specială și în proiectele sale. Ea nu iese din limitele marelui dialog și nu-l încheie. Are menirea să îndrume doar alegerea și dispunerea materialului („selecționând ceea ce va intra în

narațiune”), pe care îl alcătuiesc glasurile străine, punctele de vedere străine, și printre ele „se așază mereu pe pedestal omul viitorului” i.

Am arătat și mai înainte că ideea constituie numai pentru eroi obișnuitul principiu monologic de viziune și înțelegere a lumii. Intre ei e repartizat deci tot ce poate sluji în operă ca expresie nemijlocită și ca suport pentru idee. Autorul stă față în față numai cu eroul, cu vocea sa. La Dostoievski nu găsim o redare obiectivă a mediului, a vieții materiale, a naturii, a lucrurilor, adică a tot ce ar putea deveni ran sprijin pentru autor. Universul atât de felurit al obiectelor și al relațiilor dintre ele, cuprins în romanul lui Dostoievski, este prezentat prin optica eroilor, în șprițul și în tonalitatea lor. Autorul, ca purtător al ideii sale, nu vine în contact direct cu nici

170.

1 *TlucbMa*, T II, ed. cit., p.

Ibidem, p. 333.

Intr-o scrisoare către Maikov, Dostoievski spune: „In povestirea a doua vreau să profilez drept figură centrală pe Tihon Zadonski, firește, sub alt nume, dar și aici un arhiereu va trăi tn tihnă la mănăstire... Poate izbutesc să realizez o figură sftntă, grandioasă, *pozitivă*. Asta nu e un Costangloglo, nu e neamțul (i-am uitat numele) din Oblomov... și nici un Lopuhov sau un Rahmetov. într-adevăr, nu voi crea nimic. Mă voi mul (urni să-t scot în evidență pe Tihon cel adevărat, pe care încă de demult I-am primit în inima mea cu tot entuziasmul” (, t. II, ed. cit1., p. 264).

un lucru, el are raporturi numai cu oamenii. E limpede că nici leit-motivul ideologic, nici concluzia ideologică ce transformă materialul său într-un obiect nu pot ființa în această lume de subiecte.

în 1878, Dostoievski scria către unul dintre corespondenții săi: „Adăugați la toate celelalte (se vorbea despre nesupunerea omului în fața legilor naturii - *M.B.*) *eul meu*, care a devenit conștient de toate. Și de vreme ce a devenit conștient de toate, adică de întreg pământul și de axioma lui (instinctul de conservare - *M.B.*), înseamnă că *eul meu* stă mai presus de aceste toate, cel puțin că nu se mai mulțumește doar cu ele, ci, retras parcă mai la o parte, deasupra acestor toate, le judecă și e conștient de ele... în cazul ăsta însă *eul meu* nu numai că refuză a se supune axiomei, legii

pământului, ci se ridică deasupra lor, acceptînd o lege superioară lor.” x

În opera sa artistică, Dostoievski n-a dat totuși o aplicare monologică acestei aprecieri, în fond idealiste, a conștiinței. El a redat aici la plural, și nu la singular, „eul” conștient care judecă și lumea ca obiect al acestui „eu”, Dostoievski a învins solipsismul. El nu și-a rezervat sieși conștiința idealistă, ci a acordat-o eroilor săi, și nu unuia, ci tuturor. În locul raportului cu lumea al „eului” conștient care judecă, Dostoievski a plasat în centrul operei sale problema raporturilor reciproce dintre aceste „euri” conștiente care judecă.

1 *nuchjua*, t. IV,- 1959, roçjiiiTH3AaT, p. 5.

CAPITOLUL AL PATRULEA

PARTICULARITĂȚILE DE GEN, COMPOZIȚIE ȘI SUBIECT ALE OPERELOR LUI DOSTOIEVSKI

PARTICULARITĂȚILE poeticii lui Dostoievski, pe care am căutat să le prezentăm în capitolele precedente, presupun, firește, și o tratare cu desăvîrșire nouă a aspectelor genului, subiectului și compoziției în creația sa. Nici eroul, nici ideea, nici principiul polifonic propriu-zis al construirii întregului nu se asociază cu formele proprii genului, subiectului și compoziției romanului biografic, social-psihologic, de moravuri sau familial, adică formele dominante în literatura timpului și elaborate de contemporani ai lui Dostoievski, ca Turgheniev, Gon-cearov. L. Tolstoi. În comparație cu ele, opera lui Dostoievski se încadrează în mod evident într-o categorie a genului complet diferită, străină de a lor.

Subiectul romanului biografic este neadecvat pentru eroul lui Dostoievski, deoarece se sprijină în întregime pe definirea caracterologică și socială a eroului, precum și pe deplina lui încarnare în viață. Între caracterul eroului și conținutul vieții sale trebuie să existe o unitate profundă, organică. Pe ea se înalță romanul biografic. Eroul și lumea obiectivă din jurul său sînt făcute din același aluat. Eroul dostoievskian însă nu se încarnează și mi se lasă încarnat în acest sens. El nu poate oferi un subiect biografic normal. Eroii înșiși zadarnic aspiră, visează să se încarneze, să se integreze într-un subiect din viață normal. De altfel, setea de încarnare a „visătorului”, născut din ideea „omului din subterană” și a

„eroului dintr-o familie întâmplătoare” este una din temele de frunte ale lui Dostoievski.

Romanul polifonic al lui Dostoievski este clădit pe o temelie compozițională și de subiect diferită și are contingență cu alte tradiții ale genului în dezvoltarea prozei literare vest-europene.

Literatura consacrată lui Dostoievski a asociat frecvent particularitățile creației sale tradițiilor romanului de aventuri vest-european. Afirmția are o anumită doză de adevăr.

Între eroul romanului de aventuri și eroul dostoievskian există o similitudine formală de mare importanță pentru construcția romanului. Nici despre eroul din romanul de aventuri nu se poate spune cine este. El nu posedă însușiri individual-caracterologice și social-tipice categorice, care să compună o imagine stabilă a caracterului, tipului sau temperamentului său. O atare imagine bine definită ar îngreua subiectul de aventuri și ar limita posibilitățile aventurii. Eroului din romanul de aventuri îi se poate întâmpla orice și el poate adopta orice figură. Nici el nu este o substanță, ci doar o funcție a aventurilor și isprăvilor. Ca și eroul lui Dostoievski, eroul de aventuri nu este finit și prestabilit de imaginea sa.

Desigur, această asemănare rămîne cu totul exterioară și rudimentară. Dar e suficientă spre a da eroilor dostoievskieni puțința de a fi purtătorii unui subiect de aventuri. Nici caracterul lor, nici lumea socială în care și-ar afla realmente întruchiparea nu limitează și nu prestabilesc sfera relațiilor pe care eroii le pot înnoda și a evenimentelor la care pot participa. De aceea Dostoievski a folosit netulburat procedeele cele mai consecvente și jii ai extreme, specifice nu numai romanului de aventuri de factură superioară, dar și celui bulevardier. Eroul dostoievskian nu exclude nimic din viața sa cu excepția unui lucru: a onorabilității sociale proprii eroului perfect întruchipat din romanul biografic și de familie.

Astfel se explică de ce n-a putut Dostoievski în nici o privință să calce pe urmele lui Turgheniev, Tolstoi, ale exponenților romanului biografic vest-european, nici să se apropie simțitor de ei. În schimb, romanul de aventuri de toate categoriile a lăsat o amprentă adîncă în creația sa. „În primul rînd, el a reprodus, spune Grossman, pentru întâia și ultima dată în

istoria romanului clasic rus, fabulațiile tipice ale literaturii de aventuri. Arabescuriîe tradiționale ale romanului vest-european de aventuri i-au slujit de multe ori lui Dostoievski drept crochiu pentru construirea intrigilor sale.

El a recurs pînă și la șabloanele acestui gen literar. Cînd era prins de munca trepidantă a unei lucrări urgente, se lăsa ispitit de fabulațiile de aventură în circulație, acaparate de către autorii de romane bulevardiere și de romane-foileton...

Nu a rămas, cred, nici un atribut al vechiului roman de aventuri pe care Dostoievski să nu-l fi utilizat. Pe lîngă crime misterioase și catastrofe uriașe, titluri de noblețe și averi neașteptate, găsim la el cea mai tipică dintre trăsăturile melodramei - pe aristocrații care cutreieră cartierele mizere, fraternizînd cu drojdia societății. Stavroghin nu este singurul dintre eroii lui Dostoievski care are această trăsătură. Ea caracterizează în egală măsură și pe prințul Valkovski, și pe prințul Sokolski, în parte chiar și pe prințul Mîșkin." *

Dar în ce scop a uzat Dostoievski de lumea aventurii? Ce funcții îi revin acesteia în ansamblul concepției sale artistice?

Răspunzînd la această întrebare, Leonid Grossman indică cele trei funcții fundamentale pe care le îndeplinește subiectul de aventură. Introducînd lumea aventurii, scriitorul în primul rînd stimula interesul cititorului printr-o narațiune captivantă, înlesnindu-i calea anevoioasă ce-l purta prin labirintul de teorii filozofice, de chipuri și relații omenești, cuprinse într-un singur roman. În al doilea rînd, Dostoievski găsisese în romanul-foileton „scînteia de simpatie pentru umiliți și obidiți, care răzbate dincolo de toate aventurile cerșetorilor răsplătiți cu fericirea și ale bastarzilor izbăviți de necazuri”, în sfîrșit, aici se manifesta și o „veche trăsătură” a creației lui Dostoievski: „tendința de a introduce extraordinarul în desișul cotidianului, de a reuni la un loc, după *rpocowaH, TlosmuKa ffocmoecKoao*, ed. cit., pp. 53, 56-57.

principiul romanticilor, sublimul cu grotescul și de a aduce la hotarele fantasticului chipuri și fenomene din realitatea zilnică, trecute printr-o insesizabilă transfigurare" *.

Sîntem de acord cu Grossman că toate funcțiile indicate de el caracterizează într-adevăr materialul de aventură din romanul lui Dostoievski. Credem însă că cele arătate nu epuizează nici pe departe problema. Divertismul n-a fost nicicînd un scop în sine pentru Dostoievski, după cum nici principiul romanticilor de a împleti sublimul cu grotescul, extraordinarul cu cotidianul n-au constituit nicicînd pentru el un scop artistic în sine. Dacă autorii romanului de aventuri, aducînd în scrierile lor cocioabele, ocele și spitalele, au pregătît într-adevăr terenul pe care avea să se dezvolte romanul social, să nu uităm că Dostoievski avea în fața ochilor modele autentice de roman social - fie el social-psihologic, de moravuri sau biografic - din care nu a preluat mai nimic. Grigorovici și alți scriitori care au debutat în literatură o dată cu Dostoievski au zugerit aceași lume de umiliți și obidiți, inspirîndu-se din cu totul alte modele.

Funcțiile arătate de Grossman au un rol secundar. Altceva formează principalul, esențialul în această, problemă.

În romanul social-psihologic, de moravuri, biografic și de familie, subiectul nu stabilește între eroi relații de la om la om, ci de la tată la fiu, de la soț la soție, de la rival la rival, de la iubit la iubită sau de la moșier la țăran, de la proprietar la proletar, de la burghezul prosper la vagabondul declasat etc. Raporturile de familie, cutu-miare și biografice, raporturile sociale de castă, de clasă, formează temelia fermă, atotdeterminantă, pentru toate conexiunile din subiect; hazardul este exclus de aici. Eroul este încadrat în subiect, ca un om încarnat și localizat cu rigurozitate în viață, cu veșmîntul concret și

» *Ibidem*, pp. 61, 62.

impenetrabil al clasei sau castei sale, al situației sale familiale, al vârstei și obiectivelor ce i le impun viața și biografia sa. Locul ce-l ocupă în viață concretizează și specifică atît de hotărît factura lui de om, încît îi răpește acesteia posibilitatea de a influența și determina relațiile din subiect, forțînd-o să se dezvăluie numai în cadrul strict al relațiilor date.

Eroii sînt distribuiți de subiect și se pot întîlni între ei numai pe un anume tărîm concret. Subiectul înnoadă relațiile dintre ei și tot el le desăvîrșește. Conștiințele de sine ale acestor eroi și conștiințele lor de oameni nu pot

încheia între ele nici o legătură cît de cît serioasă în afara subiectului. Acesta nu poate deveni niciînd aici un simplu material de contact extrasubiectual între conștiințe, căci eroul și subiectul sînt făcuți din același aluat. Eroii se nasc din subiect. Subiectul nu este numai veș-mîntul, ci trupul și sufletul lor. Și invers: trupul și sufletul lor se pot dezvălui și realiza numai în cadrul subiectului.

Subiectul de aventuri, dimpotrivă, e numai haina în care e înveșmîntat eroul, o haină pe care el o poate schimba după bunul său plac. Subiectul de aventuri nu are ca temei ceea ce este eroul și locul lui în viață, ci mai curînd ceea ce el nu este și elemente caredin punctul de vedere al oricărei realități devenite palpabile, apar neașteptat și fără prestabilire. Subiectul de aventuri nu se sprijină pe situații efective și constante - familiale, sociale, biografice - el se dezvoltă în pofida lor. Orice om, ca om, se poate trezi într-o situație de aventură. Mai mult, subiectul bazat pe aventură folosește orice localizare socială stabilă ca pe o „situație”, și nicidecum ca pe o formă de împlinire definitivă a vieții. Astfel, aristocratul din romanul boulevardier nu are nimic comun cu aristocratul din romanul social de familie. Cel din romanul boulevardier reprezintă numai situația în care s-a pomenit un om. El acționează ca un om oarecare travestit în aristocrat: trage cu arma, comite fărădelegi, fuge de vrăjmași, înlătură tot soiul de piedici etc. Toate instituțiile sociale și culturale, toate alcătuirile, castele, clasele, relațiile de familie nu sînt decît situații în care poate ajunge omul, ființă eternă și sieși egală. Problemele pe care le implică eternul omenesc - instinctul de conservare, setea de a învinge și de a triumfa, setea de posesiune, dragostea trupească - sînt tot atîtea trăsături caracteristice pentru subiectul bazat pe aventuri.

Într-adevăr, omul etern, eroul subiectului de aventuri, este, ca să spunem așa, un om corporal și corporal-spiritual. De aceea, scos afară din subiect, el devine găunos și, în consecință, nu stabilește nici un fel de relații extra-subiectuale cu alți eroi. Subiectul de aventură nu poate constitui deci ultima conexiune în universul romanului dostoevskian, dar oferă un material favorabil pentru realizarea concepției sale artistice.

Subiectul de aventură se împletește la Dostoievski cu o problematică

adîncă și stringentă; mai mult, el este total aservit ideii, pune omul în situații extraordinare care îl dezvăluie și îl provoacă, îl aduce în contact cu alți oameni în împrejurări surprinzătoare și neașteptate, numai spre a pune la încercare ideea și pe omul stă-pînit de această idee, adică „pe omul din om”. Faptul acesta permite asocierea aventurii cu genuri s-ar zice străine de ea, cum ar fi confesiunea, viața sfinților etc.

Din punctul de vedere al opiniilor dominante în secolul al XIX-lea cu privire la genurile literare, această împletire a aventurii, adeseori bulevardiere, cu ideea, cu dialogul problematic, cu confesiunea, cu viața sfinților și cu predica părea cu totul neobișnuită, fiind considerată ca o încălcare grosolană și complet nejustificată a „esteticii genurilor”. Și într-adevăr, în secolul al XIX-lea, aceste genuri și elemente de gen se separaseră unele de altele în modul cel mai riguros, încît păreau străine între ele. Să ne amintim de admirabila caracterizare a acestei eterogenități, pe care L. P. Grossman a făcut-o la timpul său (vezi pp. 20-21 din lucrarea noastră). Ne-am străduit să arătăm că Dostoievski a înțeles și a învins această eterogenitate a stilurilor și genurilor datorită polifonismului consecvent al creației sale. Acum a venit însă momentul să limpezim această problemă și sub unghiul istoriei genurilor, adică s-o ranspunem în planul poet:”

La drept voîbîd, asocierea aventurii cu o problematică stringentă, cu dialogismul, cu confesiunea, cu viața sfinților și cu predică este un fenomen cu desă-vîrșire nou și nemaîntîlnit. Întîi sînt doar interpretarea și utilizarea polifonică de către Dostoievski a acestei asocieri de genuri. Asocierea ca atare însă trage de fapt rădăcinile încă din antichitate. Romanul în aventuri din secolul al XIX-lea nu este decît o ramură, sărăcită și deformată, a tradiției genului tradiție viguroasă și cu ramificații largi, ale cărei începuturi se află într-un trecut îndepărtat, urcînu pînă la izvoarele literaturii europene. Noi considerăm că «e impune o urmărire a filonului acestei tradiții» la sursele ei. În nici un caz nu ne putem mîrgini numai la analiza fenomenelor de gen din epoca dostoievskiană. Mai mult, intenția noastră este să ne concentrăm atenția mai ales asupra izvoarelor. De aceea vom fi nevoiți să-l părăsim pe

Dostoievski pentru un timp, spre a răsfosi mai multe file străvechi și aproape total neglijate la noi din istoria genurilor. Această incursiune istorică ne va ajuta să pătrundem mai adânc și să înțelegem mai bine particularitățile de gen, subiect și compoziție ale operelor lui Dostoievski, care de fapt au rămas și astăzi aproape nedeazăluite în literatura consacrată lui. Afară de asta, problema prezintă, după părerea noastră, o importanță mult mai largă pentru teoria și istoria genurilor literare.

Genul literar oglindește prin însăși natura sa tendințele cele mai stabile, „eterne” din dezvoltarea literaturii, în gen se conservă întotdeauna elementele nepieritoare ale arhaicii, dar numai datorită înnoirii ei necurmate, ca să spunem așa, datorită adaptării ei la spiritul contemporaneității. În mod invariabil, genul este și nu este același, el este vechi și totodată nou. Genul renaște și se înnoiește cu fiecare nouă etapă în dezvoltarea literaturii și în fiecare operă individuală a genului dat. În aceasta constă viața lui. De aceea și elementele arhaice care se păstrează în gen nu sînt moarte, ci mereu vii, cu alte cuvinte, mereu capabile de a se înnoi. Genul trăiește prin prezent, dar nu-și uită nicicînd trecutul, originea sa. El reprezintă memoria artistică în procesul dezvoltării literaturii și de aceea este în măsură să asigure unitatea și continuitatea acestei dezvoltări.

Drept care, pentru o bună înțelegere a genului, trebuie să urcăm pînă la izvoarele lui.

La sfîrșitul Antichității clasice și apoi în epoca elenismului se încheagă și se dezvoltă numeroase genuri, în aparență destul de variate, dar legate printr-o înrudire interioară și de aceea alcătuiind un domeniu aparte în literatură, pe care chiar anticii îl numeau în chip semnificativ „am)08oYsXoiov”, adică domeniul serios-ilarului. Cei vechi includeau în el mimele lui Sofron, „dialogul socratic” (ca pe un gen aparte), literatura vastă a simpozioanelor (de asemeni ca pe un gen aparte), literatura memorialistică incipientă (Ion din Chios, Critias): pamfletele, întreaga poezie bucolică, „satira menippe” (ca gen a-parte) și alte cîteva genuri. Ne-ar veni greu să delimităm întinderea acestui domeniu al serios-ilarului printr-un contur clar și stabil. Dar cei vechi sesizau limpede originalitatea lui principală și îl opuneau genurilor grave, ca epopeea,

tragedia, istoria, retorica clasică și altele. Și, într-adevăr, între acest domeniu și restul literaturii clasice antice existau deosebiri esențiale.

Dar în ce constau oare particularități distinctive ale genurilor serios-ilarului?

În pofida varietății lor aparente, aceste genuri sînt unite între ele prin legătura lor profundă cu folclorul de carnaval. Toate sînt pătrunse, într-o măsură mai mare ori mai mică, de o viziune carnavalescă specifică a lumii, iar unele dintre ele sînt de-a dreptul variante literare ale genurilor carnavalești folclorice orale. Viziunea carnavalescă a lumii, care traversează pe de-a întregul aceste genuri, determină principalele lor particularități și pune chipul și cuvîntul din ele în raporturi deosebite cu realitatea. E drept că în toate genurile serios-ilarului găsim și un puternic element retoric, care suferă însă o schimbare substanțială în atmosfera de veselă relativitate a viziunii carnavalești a lumii: i se atenuează gravitatea retorică unilaterală, tendința de raționare, monovalența și dogmatismul.

Viziunea carnavalescă a lumii posedă o mare forță de înnoire și transformare și o vitalitate indestructibilă. De aceea, chiar și în zilele noastre, genurile care au pînă și cea mai slabă legătură cu tradițiile serios-ilarului păstrează în ele o plămadă de carnaval, care le evidențiază în mod izbitor din rîndul celorlalte genuri. Ele poartă întotdeauna o amprentă specială, datorită căreia le putem recunoaște. Urechea sensibilă ghicește fără greș chiar și ecourile cele mai depărtate ale viziunii carnavalești a lumii.

Vom numi literatură carnavalizată acea literatură care a suferit, direct sau indirect, printr-o serie de verigi intermediare, influența diferitelor forme ale folclorului carnavalesc (antic sau medieval). Cel din-tîi exemplu de literatură carnavalizată îl constituie întreg domeniul serios-ilarului. Carnavalizarea literaturii este, după părerea noastră, una din problemele majore ale poeziei istorice, și mai ales ale poeziei genurilor.

Ne vom ocupa însă de ea ceva mai tîrziu (după ce vom fi analizat carnavalul și viziunea carnavalescă a lumii). Aici ne vom opri numai asupra cîtorva particularități de gen exterioare din domeniul serios-ilarului, rezultate din influența transfiguratoare exercitată de viziunea carnavalescă

a lumii.

Prima particularitate a tuturor genurilor serios-ilarului constă în poziția nouă față de realitate: obiectul lor sau - ceea ce este și mai important - punctul de plecare al înțelegerii, aprecierii și formulării realității îl alcătuiește contemporaneitatea vie, adeseori chestiunile cele mai arzătoare. La debuturile literaturii antice, obiectul zugrăvirii serioase (ce e drept, totodată și comice) nu era plasat la o anume distanță epică ori tragică și nici în trecutul absolut devenit mit și legendă, ci la nivelul actualității, în zona contactului familiar, nemijlocit și chiar brutal, cu contemporanii în viață. Eroii mitici și personajele istorice din trecut sînt actualizați în aceste genuri în mod deliberat și subliniat, ei acționează și vorbesc în ambianța contactului familiar ca contemporaneitatea în plină evoluție. Prin urmare, în domeniul serios-ilarului se produce o schimbare radicală în însăși zona valoric-temporală de construire a imaginii artistice. Iată deci prima particularitate.

Cea de-a doua particularitate este indisolubil legată de prima: genurile serios-ilarului nu se sprijină pe legendă și nu apar în lumina ei, ele se sprijină cu bună știință pe experiență (ce-i drept, încă nematurizată) și pe plăsmuirea liberă; în majoritatea cazurilor ele au față de legendă o atitudine profund critică, iar uneori cinic-demascatoare. În consecință, aici apare pentru întâia oară imaginea aproape total descătușată de legendă și întemeiată pe experiență și pe ficțiunea liberă, ceea ce marchează o întreagă cotitură în istoria imaginii literare.

Cea de-a treia particularitate proprie tuturor acestor genuri este varietatea căutată de stiluri și calitatea vocilor. Aceste genuri se leapădă de unitatea de stil (strict vorbind, de stilul unic), proprie epopeii, tragediei, retoricii elevate, liricii. Ele se caracterizează prin diversitatea tonurilor narațiunii, prin amestecul de elevat și vulgar, de serios și comic, ele uzează pe scară întinsă de genurile incidente ca scrisorile, manuscrisele găsite, dialogurile reproduse, parodiile la genurile elevate, citatele parodiate și denaturate etc.; în unele din ele se remarcă un amestec de proză și vers, se recurge la dialectele și jargoanele în circulație (iar în etapa romană, chiar la bilingvism), autorul apare sub diferite măști. Alături de cuvîntul care

figurează, se ivește și cuvîntul figurat; în unele genuri rolul primordial îl joacă cuvintele difone. Aici apare, așadar, și o tratare cu desă-vîrșire nouă a cuvîntului ca material literar.

Iată cele trei particularități fundamentale, comune tuturor genurilor care fac parte din domeniul serios-ilarului. Chiar și din cele de mai sus reiese limpede ce imensă importanță prezintă acest domeniu al literaturii antice pentru dezvoltarea viitorului roman european și a prozei artistice care tinde către roman și evoluează sub influența acestuia.

Într-o expresie mai rudimentară și mai schematică, putem spune că genul romanului își trage rădăcinile cu precădere din trei surse: epopeea, retorica și carnavalul. Din ele încolțesc și se formează, în funcție de preponderența vreuneia din aceste rădăcini, cele trei direcții în dezvoltarea romanului european: epică, retorică și carnavalescă (între care există, bineînțeles, și numeroase forme de tranziție). Prin urmare, domeniul serios-ilarului este acela unde trebuie căutată originea feluritelor specii ale celei de-a treia direcții a romanului, direcția carnavalescă, inclusiv originea speciei care duce la creația lui Dostoievski.

Formarea acestei specii în dezvoltarea romanului și a prozei artistice, pe care o vom denumi în mod convențional „dialogală” și care, precum am afirmat, duce la Dostoievski, a suferit influența decisivă a două genuri din domeniul serios-ilarului: a „dialogului socratic” și a „satirei menippe”. Ne vom opri asupra lor ceva mai detaliat.

„Dialogul socratic” este un gen aparte, care s-a bucurat de foarte largă răspîndire la vremea lui. „Dialoguri socratice” au scris Platon, Xenofon, Antistene, Es-chil, Phedon, Euclid, Alexamen, Glaucon, Simias, Cra-ton și alții. Pînă la noi au parvenit doar dialogurile lui Platon și Xenofon; cît despre celelalte, nu posedăm de-cît informații și cîteva fragmente din ele. Din ceea ce posedăm, ne putem face totuși o idee despre caracterul acestui gen.

„Dialogul socratic” nu este un gen retoric. El a înmugurit pe terenul carnavalesc popular, fiind adînc pătruns de viziunea carnavalescă a lumii, mai cu seamă, firește, în stadiul socratic oral al dezvoltării sale. Dar vom reveni ulterior asupra bazei carnavalești a genului.

„Dialogul socratic” - în stadiul literar al dezvoltării sale - a fost inițial un gen aproape memorialistic: cuprindea amintiri despre discuțiile reale conduse de către Socrate și înscrisuri ale sus-menționatei discuții, încadrate într-o scurtă povestire. Dar în curând tratarea artistică liberă a materialului descătușează aproape total genul din menghinea lui istorică și memorialistică, men-ținându-i propriu-zis metoda socratică de demonstrare dialogală a adevărului, precum și forma exterioară de dialog notat și înrămat într-o povestire. Caracterul acesta de creație liberă se observă deja la „dialogurile socratice” ale lui Platon, într-o măsură mai mică la cele ale lui Xenofon, ca și la dialogurile lui Antistene, din care cunoaștem unele fragmente.

Ne vom opri asupra acelor aspecte ale genului „dialogului socratic”, care prezintă o deosebită însemnătate pentru concepția noastră.

1. Genul are la bază reprezentarea socratică despre natura dialogală a adevărului și a meditării omului pe marginea lui. Procedul dialogal de căutare a adevărului era opus monologismului oficial, care pretindea a fi posesorul unui adevăr gata format; el era opus și naivei siguranțe a oamenilor, încredințați că știu ceva, că și-au însușit niște adevăruri. Dar adevărul nu ia naștere și nu ființează în capul unui om izolat, el ia naștere printre oamenii uniți într-un efort comun în căutarea lui, în procesul comunicării lor dialogale. So-crate își spunea „mijlocitor”, căci el mijlocea întâlnirea oamenilor, ciocnirea lor în dispute, din care lua naștere adevărul; în legătură cu adevărul acesta care vedea lumina zilei, Socrate își spunea „moașă”, întrucât ajuta la nașterea lui. De aceea și metoda sa o numea „de obstetrică”. Dar Socrate nu s-a proclamat nicicând posesor individual al unui adevăr gata format. Subliniem că reprezentările socratice despre natura dialogală a adevărului, deși stăteau la baza carnavalescă populară a genului „dialogului socratic” și îi determinau forma, erau departe de a-și găsi întotdeauna expresia în conținutul diverselor dialoguri. Conținutul dobîndea adesea un caracter monologic, în contradicție cu ideea formativă a genului. La Platon, în dialogurile din primele două perioade ale creației sale, recunoașterea naturii dialogale a adevărului se mai menține și în concepția sa despre lume, deși într-o formă atenuată. De aceea dialogul din

aceste perioade nu s-a transformat încă la el într-un simplu sistem de expunere a unor idei gata existente (în scopuri pedagogice), și Socrate încă nu a devenit „dascăl”. Dar în ultima perioadă a creației lui Platon, fenomenul acesta se produce: monologismul conținutului începe să destrame forma „dialogului socratic”. Mai târziu, când genul a trecut în slujba concepțiilor dogmatice despre lume, emise între timp de diversele școli filozofice și doctrine religioase, el a pierdut orice legătură cu viziunea carnavalescă a lumii și a devenit o simplă formă de expunere a unui adevăr găsit, gata format și incontestabil, și în cele din urmă a degenerat, luînd forma de întrebări și răspunsuri din instruirea neofiților (catehismele).

2. Cele două metode fundamentale folosite în „dialogul socratic” erau sincriza (cuyxroc7it) și anacriza favaxpiffiș). Prin sincriza se înțelegea confruntarea diferitelor puncte de vedere asupra unui anume obiect. Tehnica confruntării diverselor cuvinte-opinii despre respectivul obiect deținea un loc extrem de important în „dialogul socratic”, ceea ce decurgea din însăși natura acestui gen. Prin. anacriză se înțelegeau metodele de incitare, de provocare la cuvînt a interlocutorului, procedeele de a-l forța să-și exprime părerea, și s-o exprime pînă la capăt. Socrate era un mare maestru al anacrizei: el avea darul de a-i face pe oameni să vorbească, să îmbrace în cuvinte părerile lor obscure, dar preconceptuate și tenace, de a le explicita prin cuvînt și de a demasca astfel falsitatea și inconsistența lor; el știa să scoată la lumină truismele. Anacriza înseamnă provocarea cuvîntului prin cuvînt (și nicidecum prin situația din subiect, ca în „satira meni-ppee”, despre care vom vorbi mai departe). Sincriza și anacriza dialogizează ideea, o scot la suprafață, o prefac în replică, o încadrează în comunicarea dialogală dintre oameni. Ambele metode izvorăsc din reprezentarea, despre natura dialogală a adevărului, care stă la temelia „dialogului socratic”. În planul acestui gen carnavalizat, sincriza și anacriza pierd caracterul lor îngust abstract-retoric.

3. Eroii „dialogului socratic” sînt ideologi. Ideolog este în primul rînd Socrate însuși, ideologi sînt și-toți interlocutorii săi - discipolii săi, sofistii, oamenii simpli pe care-i atrage în dialog și face din ei ideologi fără voie. De asemeni și evenimentul care se petrece în „dialogul socratic” (sau, mai

exact, apare reproduș în el) este un eveniment pur ideologic de căutare și de în-cercare a adevărului. Evenimentul acesta se desfășoară uneori cu un dramatism autentic (deși specific), de pildă peripețiile ideii nemuririi sufletului din dialogul lui Platon *Phedon*. Prin urmare, „dialogul socratic” este acela care introduce pentru prima oară pe eroul ideolog în istoria literaturii europene.

4. În „dialogul socratic”, paralel cu anacriză, adică paralel cu provocarea cuvîntului prin cuvînt, se folosește uneori în același scop situația din subiectul dialogului. În *Apologia* lui Platon, judecata și așteptarea pedepsei capitale imprimă un caracter deosebit cuvîntării lui Socrate, ea răsună ca darea de seamă, ca spijyEdania unui om aflat în prag. În *Phedon*, discuția despre ne-murirea-Ăufiptuim, cu toate peripețiile ei interne șfeX” terne, este direct determinată de situația de agonie. În ambele cazuri intervine tendința de a crea o situație excepțională, menită să purifice cuvîntul de orice urmă de automatism și obiectivism din viață, să-l facă pe om să-și deschidă străfundurile personalității și ale gîin-dirii sale. Firește, natura istorică și memorialistică a „dialogului socratic” (în stadiul literar al acestui gen) a îngărdit mult libertatea de creare a situațiilor excepționale care să provoace cuvîntul intim. Cu toate acestea, se poate afirma că și pe solul lui a încolțit un tip special de „dialog în prag” (*Schwellendialog*), ulterior extrem de răspîndit în literatura elină și latină, apoi în Evul mediu și, în sfîrșit, în epoca Renașterii și a Reformei.

5. Ideea în „dialogul socratic” se asociază în mod organic cu chipul omului, al purtătorului ei (cu chipul lui Socrate, bunăoară, și al celorlalți participanți principali la dialog). Încercarea ideii prin dialog devine totodată o încercare a omului, a susținătorului ei. Prin urmare, putem vorbi aici de o imagine embrionară a ideii. Mai remarcăm aici și o tratare liberă, creatoare a acestei imagini. Ideile lui Socrate, ale sofistilor de prestigiu, precum și ale altor personalități istorice nu sînt citate ori reproduse aici, ci sînt prezentate într-o desfășurare liberă, creatoare, pe fondul dialogizant al altor idei. Pe măsură ce slăbește temelia istorică și memorialistică a genului, alte idei, străine, dobîndesc tot mai multă plasticitate, în dialoguri încep a se întîlni oameni și idei care, în realitatea istorică, n-au comunicat niciodată

printr-un dialog real (dar ar fi putut comunica). Nu rămîne decît un pas pînă la viitorul dialog al morților”, unde înțelegem și oamenii despărțiri de secole. Dar „dialogul socratic” n-a făcut încă acest pas. E drept că Socrate, în *Apologia*, pare să prevestească acest viitor gen dialogal, atunci....cînd, prevăzînd condamnarea la moarte, vorbește despre dialogurile pe care le va angaja în infern cu umbrele trecutului, în felul acelor pe care le-a purtat aici, pe pămînt. Trebuie să subliniem însă că imaginea ideii din „dialogul socratic”, spre deosebire de imaginea ideii din opera lui Dostoievski, mai păstrează încă un caracter sincretic, căci în epoca făuririi „dialogului socratic” procesul delimitării dintre noțiunea filozofică, științifică abstractă, și imaginea artistică nu era încheiat. „Dialogul socratic” era încă un gen filozofic-artistic cu caracter sincretic.

Acestea sînt principalele particularități ale „dialogului socratic”. Ele ne îngăduie să considerăm acest gen ca unul din punctele de pornire a acelei direcții în dezvoltarea prozei literare și a romanului vest-european, care duce la creația lui Dostoievski.

„Dialogul socratic” ca gen bine definit nu a avut o viață lungă, dar în procesul declinului său a dat naștere altor genuri dialogale printre care se numără și is-a-fîTa menJrpeV. Aceasta nu poate fi considerată totuși ca un proHus exclusiv al „dialogului socratic” (cum se face uneori), deoarece își trage rădăcinile din folclorul carnavalesc, care a exercitat asupra ei o influență și mai determinantă decît asupra „dialogului socratic”.

Înainte de a analiza genul „satirei menippe”, vom da pe scurt cîteva relații informative.

Genul acesta își trage denumirea și forma clasică de la filozoful Menipp din Hadara care a trăit în secolul I î.e.n. Satirele lui nu ne-au parvenit, dar le cunoaștem titlurile din informațiile lui Dicgene Laertius.

În anul III-lea î.e.n.; termenul propriu-zis spre desemnarea unui gen bine definit l-a introdus pentru prima oară învățatul roman Varro, din secolul I î.e.n, care și-a intitulat satirele „saturae menippeae”. Dar genul a apărut cu mult înainte: primul său reprezentant a fost poate încă Antistene, discipol al lui Socrate și unul din autorii „dialogurilor socratice”. „Satire menippeae” a scris și Heraclit din Pont, contemporan cu Aristotel, care, potrivit

afirmațiilor lui Cicero, a fost totodată și crea-tor-ul genului înrudit *logistorieus* (o îmbinare a „dialogului socratic” cu istorii fantastice). Un promotor indiscutabil al „satirei menippee” a fost Bion Boristenit, adică de pe malurile Niprului (sec. al III-lea î.e.n.). Apoi vine Menipp, care a imprimat genului o tentă mai precisă, pe urmă Varro, din ale cărui satire ne-au parvenit numeroase fragmente. O „satiră menippee” clasică este *Apo-kolokyntosis*, adică *Prefacerea în doivleac* de Seneca. Iar *Satyricon* al lui Petroniu nu este nimic altceva decât tot o „satiră menippee” extinsă la dimensiunile urnii roman. O idee mai completă asupra genului (deși nu asupra tuturor varietăților lui) ni-l dau desigur „satirele menippee” ale lui Lucian, care au ajuns pînă la noi în forma lor originală nealterată. *Metamorfozele*. (*Măgarul de aur*) lui Apuleius, ca și sursa lui de inspirație elină, pe care o cunoaștem din expunerea succintă a lui Lucian, de a-semeni nu sînt decât o „satiră menippee” de largă respirație. Un model extrem de interesant de „satiră menippee” este și *Romanul lui Hippocrate* (primul roman epistolar din Europa), iar *Mîngîierile filozofiei* de Boe-thius marchează punctul culminant al dezvoltării ei în etapa antică. Găsim elemente de „satiră menippee” în unele varietăți ale „romanului grec”, în romanul -utopic din Antichitate, în satira latină (la Lucilius și Horațiu). În orbita „satirei menippee” s-au dezvoltat și cîteva genuri înrudite, genetic legate de „dialogul socratic”: diatriba, genul *logistorieus* pe care l-am menționat mai sus, solilocul, genurile aretalogice și altele.

„Satira menippee” a exercitat o puternică influență asupra literaturii creștine din Antichitate, precum și asupra literaturii bizantine (iar prin aceasta și asupra scrierilor rusești din vechime). Ea a continuat să se dezvolte în diferite variante și sub felurile denumiri de genuri și în epocile următoare: în Evul mediu, în epoca Renașterii și a Reformei, în timpurile moderne; de fapt, ea se dezvoltă și în zilele noastre (fie că scriitorul folosește genul în mod deliberat sau nu). Acest gen carnavalizat, foarte suplu și versatil ca Protheu, capabil să se infiltreze și în alte genuri, a jucat un rol extrem de important în dezvoltarea literaturilor vesteuropene, rol care nici astăzi nu este estimat la adevărata lui valoare. „Satira menippee” a devenit unul din principalii purtători și promotori ai viziunii carnavalesci a

lumii în literatura tuturor timpurilor pînă în zilele noastre. Dar vom mai reveni asupra importanței ei din acest punct de vedere.

Acum, după ce am făcut o succintă și, desigur, incompletă trecere în revistă a „satirelor menippee” din Antichitate, urmează să arătăm principalele particularități ale acestui gen, așa cum s-au conturat în epoca antică. De acum încolo vom desemna „satira menippee” cu termenul mai simplu de menippee.

1. Comparativ cu „dialogul socratic”, în menippee sporește în linii generale greutatea specifică a elementului rîșideși el oscilează simțitor de la o varietate la alta a acestui gen de mare suplețe: elementul rîs ia proporții la Varro, bunăoară, și dispare sau, mai exact, se reduce la Boethius. Vom reveni ulterior cu amănunte asupra caracterului carnavalesc deosebit (în sensul larg al cuvîntului), propriu rîsului.

2. Menippeea se debarasează total de îngrădirile istoric-memorialistice care erau izvoarele sale.

1 Rîsul redus este un fenomen destul de important în literatura universală. Ii lipsește expresia nemijlocită, ca să spunem așa, el „nu răsună”, dar lasă urme în structura imaginii și a cuvîntului, se ghicește în ea. Parafrazîndu-l pe Gogol, am putea vorbi despre „rîsul nevăzut de lume”. Ne vom întîlni cu el în opera lui Dostoievski.

tic” (deși păstrează uneori forma de memorii); ea nu este legată de legendă și nici încătușată de exigențele unei aparențe de eroi. „Menippeea se caracterizează prin exercitarea libertății de plasmuire de subiect și filozofice. Faptul că eroii principali ai menippeei sînt figuri istorice și legendare (Dionig, Menipp și alții) nu stingherește de fel această libertate. Cred, de altfel, că în întreaga literatură universală nu vom găsi un gen care să întreacă menippeea în ceea ce privește libertatea de a recurge la plasmuire și fantastic.

3. Particularitatea primordială a genului menippeei constă în aceea că aventura ca și fantasticul de cea mai mare îndrăzneală și neînfrînare sînt launtric motivate, îndreptățite și consfințite aici de un scop pur ideatic-filozofic - acela de a crea situații extraordinare, spre a provoca și a încerca ideea, cuvîntul filozofic, adevărul încarnat în figura înțeleptului,

căutător al acestui adevăr. Subliniem că fantasticul nu servește aici la întruchiparea pozitivă a adevărului, ci la căutarea, provocarea și, mai cu seamă, la încercarea lui. În acest scop, eroii „satirei menippee” urcă în țării, coboară în infern, pribegesc prin ținuturi fantastice, de nimeni cunoscute, sînt puși în situații de viață excepționale (Diogen, bunăoară, se vinde singur ca sclav pe maidanul pieței, Peregrin își dă foc cu multă pompă în cursul jocurilor olimpice, Licius, devenit măgar, e mereu pus în situații nemaipomenite). Fantasticul dobîndește foarte adesea un caracter de jțventură, iar cîteodată unul simbolic sau chiar raistic-religios (la Apuleius). Dar în toaț cazurile, el este subordonai; funcției pur ideatice de a provoca și de a pune la încercare adevărul. Fantasticul cel mai aventuros și mai nestăpinît și ideea filozofică se încheagă aici într-o unitate artistică organică și indisolubilă. Trebuie să subliniem de asemenea că scopul este încercarea ideii, a adevărului, și nicidecum a unui anume caracter omenesc, individual ori social-tipic. Încercarea înțeleptului înseamnă încercarea poziției sale filozofice în lume, și nu a vtnor cutare trăsături ale caracterului său, independente de această poziție. În acest sens putem spune că subiectul menippeeii îl formează aventurile ideii sau alp adevărului în, lume:jpe pămînt, în infern, în Olimp.

4. O particularitate extrem de importantă a menippeeii este așflciejea organică în cadrul ei a fantasticului liber, a simbolicii și, „uneori, a elementului mistic-religios (ȘQ un n aturalism de speluncă extrem și grosolan (din punctul nostru de vedere). Aventurile -adevărului pe pămînt jepeirea la drumul mare, în lupanare, în cuiburile de tîlhari, în piețe, în taverne, în temnițe, la orgiile erotice ale unor culte secrete etc. Ideea nu se teme aici de”spelunci și de murdăria vieții. Omul ideii, înțeleptul, se lovește de ultima expresie a viciului, desfrînării, mîr-șăviei și trivialității universale. Acest naturalism de speluncă apare, de bună seamă, încă în primele menippee. Anticii spuneau încă despre Bion Boristenit că este,„cel dintîi care a învăluit filozofia în veșmîntul țipător al hetairelor”. Găsim naturalism de speluncă din abundență și la Varro, și la Lucian. Dar el a atins apogeul dezvoltării sale atît în amploare cît și în plenitudine de-abia în menippeelee eu dimensiuni de roman ale lui Petroniu și Apuleius.

împletirea organică a dialogului filozofic și a simbolicii elevate cu aventura fantastică și cu naturalismul de speluncă constituie o remarcabilă particularitate a menippeei, care s-a menținut și în toate etapele următoare ale dezvoltării liniei dialogale a romanului pînă la Dostoievski.

5. îndrăzneala plăsmuirii și a fantasticului se împletește în menippea cu un excepțional universalism filozofic și cu un spirit contemplativ dus la extrem. Menippeea este genul „problemelor finale”. Aici sînt puse la încercare ultimele poziții filozofice. Menippeea tinde să redea ultimele cuvinte și fapte ale omului, cuvintele și faptele lui hotărîtoare, fiecare din ele cuprinzînd omul întreg și întreaga lui viață, luată în ansamblu. Această trăsătură a genului s-a manifestat, pare-se, cu deosebire în menippeele timpurii (la Heraclit din Pont, la Bion, la Teles, la Menipp), dar s-a păstrat - deși uneori într-o formă atenuată - în toate varietățile acestui gen ca o particularitate caracteristică. În comparație cu „dialogul socratic”, caracterul problematicii filozofice trebuie să se schimbe radical în condițiile menippeei: aii căzut toate problemele cît de cît „academice” (gnoseologice și estetice), a căzut argumentarea complicată și amplă și, în fond, au rămas „problemele finale” gol-goluțe, cu tennt?-££12£\$£z*ce?niEE-eei îi este caracteristică mai cu „BmymczyjconrBarajji)] acestor „ultime poziții în lume”, despuiateTde orice dicKis. Spre exemplificare cităm prezentarea carnavalesc-satirică a „Vînzării vieților”, adică a ultimelor poziții din viață, la Lucian, navigarea fantastică pe mările ideologice la Varro (Sesculixes), popas pe la toate școlile filozofice (probabil încă la Bion) ș.a.m.d. Aici apar pretutindeni situații denudate de ixrc} ter5H *n Pr°blemele finale ale vieții.

6. Ca o consecință a universalismului ei filozofic, menippeea este construită pe trei planuri, și anume acțiunea și sincrizele dialogale le strămută de pe pămînt în Olimp și în infern. Această arhitectonică triplana apare cu o evidență indiscutabilă, bunăoară, în lucrarea lui Seneca *Apokolokyntosis*; aici sînt redată, de asemeni cu o remarcabilă claritate, și „dialogurile din prag”, adică dialogurile de la poarta Olimpului (unde Claudiu nu este primit) și din pragul infernului. Arhitectonica triplana a menippeei a influențat în mod hotărîtor arhitectonica m]topilni n-ipHiOTmi și a scenei acestuia. Genul „dialogului din prag” "si bucurat și

el de o foarte largă răs-pîndire în Evul mediu, atît în genurile serioase, cît și în cele comice (de exemplu, cunoscutul *fabliau* cu discuțiile țăranului la poarta raiului), și este bogat reprezentat în literatura Reformei prin așa-numita „literatură -de la porțile raiului” („*Himmelspforten-Literatur*”). Un loc extrem de important în menippee deține zugrăvirea infernului, care a dat naștere unui gen aparte, „dialogurile morților”, foarte răspîndit în literatura Renașterii europene și în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea.

7. în menippee apare un tip deosebit de fantastic experimental, cu desăvîrșire străin epopeii și tragediei antice; constă în contemplarea fenomenelor vieții dintr-un punct de vedere neobișnuit, de pildă, de la înălțime, de unde fenomenele observate se văd cu dimensiunile vădit schimbate; de exemplu, *Icaromenipp* la Lucian sau *Endimion* la Varro (observarea de pe o culme a vieții orașului). Linia acestui fantastic experimental continuă sub influența determinantă a menippeei și în epocile următoare, la Rabelais, la Swift, la Voltaire (*Micromegas*) și alții.

8. în menippee apare pentru prima oară și ceea ce se poate numi un experiment moral-psihologic: zugrăvirea stărilor moral-psihice neobișnuite, anormale a Te o-mului, bunao*ară---dmCTTtaSTitrtoăTeEispecteîe ei („tematica maniilor”), decfuolarea personalității, reveria neîn-frînată, visele fantastice, pațiinile care frizează nebunia sinuciderile „etcTToate aceste fenomene au în menippee un caxctexformalde jlen, și nicidecum jinuLgtrict tematic. Visume7iluziile7nebuînăistrug integritatea epicași tragică a omuTuT”și a destinului său; în el se dezvăluie posibilitățile unui alt om și ale unei alte vieți; el își pierde caracterul finit și semnificația unică, încetează de a coincide cu sine însuși. Visele se întîlnescTcfe obicei și în epos, dar acolo ele sînt profetice, îndeamnă ori pun în gardă, acolo ele nu scot omul din limitele destinului și ale caracterului său, nu-i știrbesc integritatea. Firește, această lipsă de finitate a omului și ne-coinciderea lui cu sine însuși din menippee au deocamdată ran caracter destul de elementar și rudimentar, dar ele sînt descoperite și îngăduie formarea unei noi viziuni

I Varro în *Eumenide* (fragmente) prezintă drept nebunie patimi de felul ambiției, cupidității etc.

asupra omului. Destrămarea caracterului plenar și finit al omului este favorizată și de atitudinea „Tu T” 9ialQgatg î iagläElsinellniuși (generată de dedublarea personalității) iți î T

glș (g pt)

care-și face apariția în menippee. Tn „această privință, extrem de interesantă este menippeea lui Varro *Bimar-cus*, adică „dublul Marcus”. Ca în toate menippeele lui Varro, elementul comic este foarte viguros și aici. Marcus a promis să scrie un tratat despre tropi și figuri, dar nu-și ține promisiunea. Cel de al doilea Marcus, altfel spus conștiința lui, dublul său, îi amintește mereu de făgăduiala făcută și nu-i dă pace. Primul Marcus caută s-o împlinească, dar nu se poate concentra, pentru că ba se lasă furat de lectura lui Homer, ba se apucă să scrie versuri etc. Dialogul celor doi Marcus, adică între om și conștiința sa, îmbracă un aspect comic la Varro, cu toate acestea, fiind o descoperire literară, el a influențat substanțial *Soliloquia* lui Augustin. Menționăm totodată că și Dostoievski, ori de câte ori descrie dedublările, paralel cu elementul tragic păstrează și pe cel comic (și în *Dublul*, și în convorbirea lui Ivan Kara-mazov cu diavolul).

9. Pentru menippee sînt extrem de caracteristice scandalurile, purtările excentrice, vorbele și izbucnirile nelaloculJor, adică încălcarea în fel și chip a „uzanțelor și „mersului obișnuit al lucrurilor, nerespectarejajiorne-lorde conduită și a etichetei statornicite, printre care și a etichetei în vorbire. Aceste scandaluri diferă vădit prin structura lor artistică de evenimentele de factură epică și de catastrofele tragice. Ele se deosebesc fundamental și de bătăile și demascările din comedii. Putem spune că în menippee își fac apariția țcategofîiartisti”ce „no*i. ftogndaiiți j-și) excentricitatea cu desavîrșire străine de e-posul clasic și de genurile dramatice (mai tîrziu ne vom ocupa anume de caracterul carnavalesc al acestor categorii). Scandalurile și excentricitățile spulberă integritatea epică și tragică a lumii, ele fac o breșă în desfășurarea normală („cuviiincioasă”) și statornicită a treburilor omenesti, a evenimentelor, și eliberează comportarea omului de regulile și motivările care o prestabilesc. Scandalurile și atitudinile excentrice populează din plin consiliile zeilor din Olimp (la Lucian, la Saneca, la Iulian Apostatul și alții), și scenele din iad, ca și scenele de pe

pământ (de pildă, la Petroniu abundă scandalurile din piețe, din hanuri, la baie). „Cuvîntul deplasat” - deplasat ori fiindcă a fost de o sinceritate ejcinică, ori fiindcă a demascat cu profanarecelesfinte, ori pentru că a călcat în mod evident eticheta - este și el cît se poate de caracteristic pentru menippee.

10. Menippeea este plină de contraste izbitoare și de combinații oximorone ca: hetaira virtuoasă, libertatea autentică a înțeleptului în pofida situației sale de sclav, împăratul care devine sclav, decăderea și purificarea morată, luxul și mizeria, tîlharul cu suflet nobil ș.a.m.d. Menippeea are cTpreClîiectie” pentru jocul tranzițiilor și al schimbărilor izbitoare, ea jonglează cu susul și josul, cu ridicările și căderile, cu apropierea neașteptată dintre lucruri depărtate și despărțite, cu mezalianțe de tot felul.

11. Menippeea conține adesea elemente de utopie socială, care sînt introduse sub formă de vise ori de călătorii în țări neștiute; menippeea se transformă uneori în roman utopic (*Abaris* de Heraclit din Pont). Elementul utopic se împletește organic cu toate celelalte elemente ale acestui gen.

12. Menippeea se caracterizează printr-o amplă folosire a genurilor incidente ca: nuvele, scrisori, discursuri oratorice, simpozioane etc, precum și prin amestecul de vorbire în proză și în versuri. Genurile incidente se introduc la diferite distanțe de ultima poziție a autorului, prezentînd un grad diferit de parodie și de obiectivitate. Părțile versificate conțin întotdeauna un grad de parodie.

13. Prezența genurilor incidente sporește pluralitatea de stiluri și tonuri proprie menippeei; ea instituie o nouă tratare a cuvîntului ca material al literaturii, tratare caracteristică pentru întreaga direcție dialogală din dezvoltarea prozei artistice.

14. În sfîrșit, ultima particularitate a menippeei constă în caracterul ei publicistic actual. În felul ei poate fi socotită drept genul „jurnalistic” al Antichității, care răspunde cu vivacitate2roblemelor ideolojjicJ ordinea*** zilei Satirele lui Lucian în totalitatea „lor formează o tîHevărată enciclopedie a timpului, abundînd de polemică fățișă ori ascunsă cu diversele școli, orientări și curente filozofice, religioase, ideologice, științifice contemporane; în aceste satire abundă figuri de contemporani în viață ori decedați de curînd, „prinții gîndirii” din toate sferele vieții sociale

și ideologice (dați cu numele lor adevărate sau schimbate), abundă aluziile la evenimentele mari și mici ale epocii, se detectează noile tendințe în dezvoltarea vieții cotidiene, se arată tipurile sociale care iau naștere în toate păturile societății etc. Le-am putea asemui cu *Jurnalul unui scriitor*, aspirînd să ghicească și să dea o apreciere spiritului și tendinței generale a contemporaneității în devenire. Un astfel de „jurnal de scriitor” sînt și satirele lui Varro, luate în totalitatea lor, cu deosebirea că în ele predomină elementul carnavalesc al rîsului. Găsim aceeași particularitate la Petroniu, la Apuleius și la alții. Tendința jurnalistică, publicistică, foiletonică, actualitatea ascutită caracterizează într-o măsură mai mare sau mai mică pe toți reprezentanții menippeei. Ultima particularitate pe care am indicat-o se îmbină în mod organic cu toate celelalte trăsături ale genului dat.

Iată, așadar, particularitățile esențiale ale menippeei. Trebuie să subliniem o dată în plus unitatea organică a tuturor acestor trăsături, în aparență extrem de diferite, profunda integritate interioară a acestui gen. El s-a format în epoca de declin a tradiției naționale, în epoca destrămării acelor norme etice, care alcătuiesc idealul antic. În epoca în care se desfășurau lupte între numeroasele și diversele școli și orientări religioase și filozofice, cînd disputele din jurul „problemelor finale” ale concepției despre lume deveniseră un fenomen cotidian pentru masa populației din toate păturile, avînd loc peste tot unde se aduna lumea - în piețe, pe străzi, pe marile drumuri, în taverne, la băi, pe covertele vapoarelor etc. - cînd figura filozofului, a înțeleptului (cinic, stoic, epicurian) sau a profetului, a făcătorului de minuni devenise tipică și se întâlnea mai frecvent chiar decît figura monahului în Evul mediu, perioadă de apogeu a înfloririi ordinelor călugărești. Era epoca de pregătire și formare a noii religii mondiale, creștinismul.

Celălalt aspect al acestei epocii îl dă deprecierea...tuturor situațiilor exterioare ale omului în viață, considerate acum doar ca roluri, pe care el le juca pe scena teatrului. Iubesc după vrerea ursitei oarbe (ca promotori ai acestei concepții s-au remarcat în filozofie Epictet și Marc Aureliu, iar pe plan literar Lucian și Apuleius). Această concepție spulbera integritatea epică și tragică a omului și a destinului său.

De aceea genul menippeei este expresia cea mai adecvată, poate, a particularităților acelei epoci. Viața și-a turnat aici conținutul în tiparul stabil al unui gen înzestrat cu o logică interioară, care determina înlănțuirea indestructibilă a tuturor elementelor lui. Datorită acestui lucru, genul menippeei a dobândit o imensă valoare în istoria dezvoltării romanului vest european, valoare care nici astăzi n-a fost îndeajuns apreciată în teoria literaturii.

În afară de integritate interioară, genul menippeei posedă și o mare plasticitate exterioară, o admirabilă facultate de a absorbi genurile minore înrudite cu ea și de a pătrunde în calitate de element component în alte genuri majore.

Astfel, dintre genurile înrudite, menippeea absoarbe diatriba, solilocul, simpozionul. Înrudirea dintre ele provine din dialogismul lor interior și exterior în abordarea vieții și a gândirii umane.

Diatriba este un gen retoric dialogizat în interior, construit îndeobște sub formă de discuție, cu un interlocutor absent, ceea ce duce la dialogizarea procesului pro-prTu-zis de gândire și de vorbire. Cei vechi îl socoteau pe Bion Boristenit drept întemeietor al diatribei, același care era socotit și întemeietorul menippeei. Vreau să atrag atenția că diatriba și nu retorica clasică a exercitat o influență determinantă asupra particularităților de gen ale predicii creștine din Antichitate.

Dialogul interior caracterizează genul solilocului. Este o C£?]QVQrbiig''î tine însuși. Antistene (discipol al lui Socrate, care poate a și scris menippee) considera că cea mai înaltă realizare a filozofiei sale era „capacitatea de a comunica dialogal cu el însuși”. Cei mai iscusiți maeștri ai acestui gen au fost Epictet, Marc Aureliu și Au-gustin. Genul are labgă descoperirea omului in -t exJLPr - „a eului propriu”, accesibil numai printr-o a baxjda r e di alog alăactivă a acestuieru, și nicidecum prin oFservirealui päsivăTAceastă abordare dă-rîmă integritatea naivă a reprezentărilor despre pro-pria-ți persoană, aflată la baza imaginii lirice, epice și tragice a omului; ea sfarmă învelișurile exterioare ale propriei sale imagini, învelișuri care există pentru ceilalți, determină aprecierea exterioară a individului (în ochii altora) și tulbură puritatea conștiinței de sine. Ambele genuri, diatriba

ca și solilocul, s-audezvoltat în orbita menippeei, împletindu-se cu ea și pătrun-zînd în ea (mai era seamă în literatura latină și în literatura creștină timpurie).

Simpozionul este dialogul festinelor, el a existat din perioada „dialogului socratic” (găsim modele de simpozion la Platon și la Xenofon), dar a dobîndit o vastă și destul de variată dezvoltare în perioadele următoare. Cuvîntul dialogat al festinelor se bucura de privilegii deosebite (inițial cu caracter cultic): dreptul la o anume licență, dezinvoltură și familiaritate, la o anume sinceritate, la excentricități, la ambivalență, adică la asocierea laudei ea ocara, a seriosului cu comicul. Simpozionul este, prin natura sa, un gen pur carnavalesc. Menippeea îmbrăca uneori forma simpozionului (de bună seamă, încă Ja Menipp; Varro are trei satire scrise în formă de simpozion; găsim elemente de simpozion și la Lucian și Pe-troniu).

Menippeea, cum am mai spus, poseda facultatea de a se introduce în genurile majore, impunîndu-le anumite prefaceri. Astfel, elemente de menippee se simt în „romanele grecești”. De pildă, unele chipuri și episoade din romanul *Efesiace* al lui Xenofon din Efes emană fără îndoială un spirit de menippee. Păturile de jos ale societății - pușcăriașii, sclavii, bandiții, pescarii etc. - sînt zugrăvite în spiritul naturalismului de speluncă. Alte romane se caracterizează prin dialogism interior, prin elemente de parodie și rîs redus. Elemente menippeice se strecoară de asemeni în operele utopice ale Antichității și în opere ale genului aretalogic (de pildă în *Viața lui Apollonios din Tyana* de Filostrat). Foarte importantă este și infiltrarea aducătoare de transformări a menippeei în genurile narative ale literaturii creștine din Antichitate.

Caracterizarea descriptivă a particularităților de gen ale menippeei și ale genurilor înrudite cu ea se apropie foarte mult de caracterizarea ce am putea-o face particularităților de gen ale operei lui Dostoievski (vezi, de exemplu, caracterizarea lui L. P. Grossman, reprodusă la pp. 20-21 ale lucrării noastre). În fond, vom găsi și la Dostoievski toate particularitățile menippeei (desigur, îi modificările și complicările corespunzătoare). Într-adevăr, este absolut aceeași lume ca gen, cu deosebirea că în menippee ea apare la începutul dezvoltării sale, pe cînd la Dostoievski ea atinge

stadiul ei culminant. Dar nu e un secret pentru nimeni că începutul, adică arhaica genului, se menține într-o formă înnoită și în fazele superioare ale dezvoltării lui. Mai mult, cu cât un gen a înregistrat situații mai complexe și culmi mai înalte în dezvoltarea sa, cu atât mai bine și mai complet își ține minte trecutul.

Înseamnă oare cele de mai sus că Dostoievski a pornit nemijlocit și conștient de la menippeea antică? Bineînțeles, nu! El n-a fost un utilizator al genurilor din Antichitate. Dostoievski s-a prins la lanțul tradițiilor genului dat prin verigile care traversau contemporaneitatea lui, cu toate că și verigile din trecut ale acestui lanț, inclusiv cea antică, îi erau bine cunoscute și apropiate (vom mai reveni asupra problemei surselor de gen la Dostoievski). Printr-o expresie întrucîtva paradoxală, putem spune că nu memoria subiectivă a lui Dostoievski, ci memoria obiectivă a genului însuși în care a lucrat a păstrat particularitățile menipeei străvechi.

Particularitățile de gen ale menipeei nu *ara* înregistrat în opera lui Dostoievski doar o revenire la viață, ci și o înnoire. Așa, bunăoară, în privința folosirii creatoare a posibilităților genului, Dostoievski a depășit considerabil pe autorii menipeelor antice. Cit despre problematica filozofică și socială și despre însușirile artistice, menipeele antice par primitive și șterse în comparație cu Dostoievski. Principala deosebire stă însă în aceea că menippeea an-*ticirnu cunoșteabo 1 i 1 o n i. Menippeea, ca și „dia-logul socratic”, a putut doar să pregătească unele condiții de gen, care să înlesnească apariția polifoniei.

*

Vom trece acum la problema carnavalului și a carna-valizării literaturii, enunțată în paginile anterioare.

Problema d. a r n a v a i u T j r i (în înțelesul de totalitate a, diverselor serbări, ceremonii și forme de tip carnavalesc), esența lui, rădăcinile sale profund înfipite în orîn-duirea primitivă și în gîndirea primitivă a omului, dezvoltarea lui în condițiile societății împărțite în clase, vitalitatea lui cu totul excepțională și farmecul său nemuritor constituie una din problemele cele mai complexe și interesante din istoria culturii. Aici, desigur, nu ne putem referi la fondul ei. Pe noi nu ne interesează, de fapt, decît problema

carnavalizării, adică influențatoare a carnavalului asupra genurilor.

ariivalul propriu-zis (repetăm: în înțelesul de totalitate a „diverselor serbări de tip carnavalesc”) nu constituie, firește, un fenomen literar, ci o formă și ne reținem de spectacol cu caracter ritmic și extrem de complexă și bogată în aspecte, această formă clădește, pe aceeași temelie carnavalescă, felurite variații și nuanțe, în funcție de epocă, popor și natura festivității. Carnavalul a elaborat un adevărat limbaj de forme simbolice concret-senzoriale, de la actele de masă ample și complicate până la diversele gesturi carnavalești. Acest limbaj exprima în mod diferențiat, am putea spune articulat (ca orice limbaj), viziunea carnavalescă unică (dar complexă) a lumii, de care sînt pătrunse toate formele ei. Limbajul acesta nu se lasă tradus cît de cît adecvat și complet în limbajul vorbit și ea atît mai puțin în limbajul noțiunilor abstracte, dar se pretează la o anumită transpunere în limbajul imaginilor artistice, adică în limbajul literar, înrudit cu primul prin caracterul concret-senzorial care le este comun. Înțelegem prin carnavalizarea literaturii această transpunere a carnavalului în limbajul literar, urmînd a tria și a examina prin prisma ei diferitele aspecte și particularități ale carnavalului.

Carnavalul este *ran* spectacol fără rampă și fără împărțirea în interpreți și spectatori. Aici toată lumea participă activ, se integrează în acțiunea carnavalului. Oamenii nu contemplă carnavalul și, la drept vorbind, nicinu-I HJ1 t. r 5 i p g r, ei trăiesc conform legilor lui cît timp ele sînt în vigoare, cu alte cuvinte trăiesc viața de carnaval. Or, viața de carnaval este o viață scoasă din făgașul ei obișnuit, este oarecum o „viață răsturnată, o „lume întoarsă pe dos” („*un monde à l'envers*”). Legile, opreliștile și îngrădirile care dirijează regimul și jîndii Iala. Yieții-Q. bișnuite, necarnavalești, se abrogă în perioada carnavalului; se abrogă în primul rînd sistemul ierarhic și toate formele de timorare, venerație, pietate, etichetă etc. legate de el, adică tot ceea ce decurge din inegalitatea social-ierarhică sau de orice altă natură dintre oameni (inclusiv din inegalitatea de vîrstă). Se șterge orice distanță între oameni și intră în yigparepcategorie carnavalescă specială, și anume Contactul degaia Kt. familiar între dameni -

un aspect extrem de important al viziunii carnavalești despre lume. Oameni despărțiți în viață prin bariere ierarhice de nepătruns, din momentul cînd intră în hora carnavalului, încep a comunica între ei degajat și familiar. Această categorie a contactului familiar determină și caracterul deosebit al organizării actelor de masă, gesticulația degajată a carnavalului, cuvîntul său fără perdea.

În cursul carnavalului se încheagă într-o formă con-l cret-senzorială, pe jumătate reală, pe jumătate jucată, un nou mod de relații de la om la om, opus relațiilor social-ierarhice. Aceste stăpînitore ale vieții în afară a carnavalului. Conduita, gestul și cîrta omului scapă de sub autoritatea oricărei situații ierarhice (de castă, demnitate, vîrstă, avere), care le hotără total în viața din afara carnavalului, și de aceea ele devin.. Acestea, deplasate din punctul de vedere al logicii vieții obișnuite, necarnavalești. Excentricul este și el o categorie specială a viziunii carnavalești a lumii, organic legată de categoria contactului familiar; el permite laturilor ascunse ale firii omenești să se dezvăluie și să se exprime într-o formă concret-senzorială.

De familiarizare este legată și cea de-a treia categorie a viziunii carnavalești a lumii: mezelianțele carnavalului. Atitudinea familiară degajată cuprinde totul: toate valorile, gîndurile, fenomenele și lucrările. Toate elementele pe care viziunea ierarhică extracarnavalescă a lumii le ținuse închise, despărțite, distanțate unele de altele, intră în sfera contactelor și asocierilor carnavalești. Carnavalul apropie, reunește, adună. Laolaltă-Ljagociază lucrurile, sarș cT£ cejnțofajie, sîibljxmil?u) josnicul, ma-reția cu nimicnicia, înțelepciunea ti prostia etc.

De aceasta este legată și cea de-a patra categorie carnavalescă - profanarea, care cuprinde sacrilegii carnavalești, un întreg sistem de banalizări și bagatelizări specifice carnavalului, obscenități legate de forța productivă a pămîntului și a trupului, parodiiJalexie-sfinte și la maxime etc.

Toate aceste categorii carnavalești nu sînt niște idei abstracte despre egalitate și libertate, despre interconexiunea tuturor fenomenelor existente, despre unitatea contradicțiilor etc. Nu, ele sînt „idei” concret-senzoriale, jucate într-un spectacol-ritual ca și cum ar fi trăite aievea, idei care s-au format și s-au acumulat de-a lungul mileniilor în masele largi ale

popoarelor europene. De aceea ele au putut exercita asupra literaturii o influență atât de covârșitoare sub raportul formei genului.

Aceste categorii carnavalești, și în primul rând categoria familiarizării degajate a omului cu lumea, s-au transpus de-a lungul mileniilor în literatură mai cu seamă pe linia dialogală a dezvoltării prozei artistice a romanului. Familiarizarea a contribuit la desființarea distanței din creația epică și tragică și la deplasarea faptelor zugrăvite în zona contactului familiar; ea s-a reflectat în mod substanțial în organizarea subiectului și a situațiilor lui, a imprimat o familiaritate anume poziției autorului față-de eroi (exclusă în genurile majore), a introdus logica mezalianțelor și a bagatelizărilor profanatoare, în sfârșit, a exercitat o puternică influență generatoare de transformări asupra stilului literar. Toate aceste efecte se manifestă extrem de viu și în menippee. Vom reveni asupra acestei probleme, dar numai după ce ne vom ocupa de alte câteva aspecte ale carnavalului, și în primul rând de actele carnavalești.

Principalul act al carnavalului este mascarada încoronării, urmată de detronarea regelui carnavalului. Acest ceremonial se desfășoară sub o formă sau alta în toate festivitățile de tip carnavalesc: în forme mai cizelate - în saturnalii, în carnavalul european și la sărbătoarea nebunilor (la ultima, în locul regelui se alegeau preoți, episcopi sau un papă de mascaradă, în funcție de rangul bisericii); într-o formă mai brută - în toate celelalte festivități de acest gen, inclusiv la chefurile ocazionale unde se alegeau regi și regine efemere ale respectivei sărbători.

Actul ritualic al încoronării și al detronării regelui are la bază însuși miezul viziunii carnavalești a lumii - pe atotputernicia și înnoirea ei. Fie-ne îngăduit să exprimăm ideea de bază a carnavalului în felul următor: carnavalul este sărbătoarea timpului care nimicește și înnoiește totul. Dar subliniem din nou: nu avem de-a face aici cu o idee abstractă, ci cu o viziune vie a lumii, turnată în formele concret-senzoriale, reținute și jucate, ale unui act ritualic.

Încoronarea și detronarea formează ceremonialul am-bivalent, bipartit, care exprimă caracterul inevitabil și totodată bine fondat al schimbării-înnoirii, vesela relativitatea oricărui regim, a oricărei rânduiri,

autorități și situații (ierarhice). Încoronarea include implicit ideea viitoarei detronări: ea este ambivalență din capul locului. Și este încoronat antipodul regelui real - scjayaljrihii,-fonul, iar actul acesta inaugurează și consfințește lumea răsturnată, lumea pe dos a carnavalului. În cursul încoronării, atât momentele ceremonialului, cât și simbolurile puterii care sînt înmîinate „regelui”, și veșmintele cu care este îmbrăcat, devin ambivalențe, au o nuanță de veselă relativitate, devin oarecum recuzite de teatru (aici recuzite de ceremonial); semnificația lor simbolică dobîndește un caracter biplan (ca simboluri reale ale puterii, adică în lumea din afara carnavalului, ele sînt monoplane, absolute, grele, monolitice și serioase). Prin încoronare se străy£d£d£Jtxanarea..chiar dela început. Așa sînt toate simbolurile carnavalului: ele includ-întotdeauna perspectiva negării (morții) sau viceversa. Nașterea presupune moarte, iar moartea o nouă naștere.

Ritualul detronării încheie parcă încoronarea și este indisolubil legat de ea (repet: este un ceremonial bipartit). Iar prin el se întrezărește licărul unei noi încoronări. Carnavalul sărbătorește schimbarea ca atare, procesul propriu-zis și nu ceea ce se schimbă. Carnavalul este, cum s-ar spune, funcțional, nu substanțial.Elnu ridjcă nimicjajangul-de”absahit, rij3njctarnăj[esela fe-tA iăif C

tativitateAa oricăruifenomen. Ceremonialul detronării este opius aceluiăal încoronării: detronatul este despuiat de veșmintele lui regești, i se scoate cununa, i se iau celelalte simboluri ale puterii, este luat în batjocură și maltratată. Toate aceste aspecte simbolice ale ceremonialului detronării capătă un al doilea plan pozitiv; ele nu constituie negarea și distrugerea nudă, absolută (carnavalul nu cunoaște negarea absolută și nici distrugerea absolută). Mai mult, în ritualul detronării se reliefa deosebit de viu patosul carnavalesc al schimburilor și al înnoirilor, imaginea morții constructive. De aceea s-a transpus mai ades în literatură ritualul detronării. Repetăm însă: încoronarea și detronarea sînt indisolubil legate între ele, sînt cele două părți ale întregului, care trec una în cealaltă; dacă le despărțim în mod absolut, ele își pierd cu desă-vîrșire sensul carnavalesc.

Actul carnavalesc al încoronării și detronării este pătruns, firește, de categoriile carnavalului (de logica lumii sale): contactul familiar și degajat

(ceea ce se manifestă extrem de frapant în momentele detronării), mezalianțele carnavalului (sclavul încoronat ca rege), profanarea (jocul jimb-durile pjuterii supreme) etc.

Nu vom zăbovi aici asupra detaliilor ritualului încoronării și detronării (deși sint extrem de interesante), nici asupra diferitelor variațiuni pe care le înregistrează de la o epocă la alta și în funcție de diversele festivități de tip carnavalesc. De asemenea, nu vom analiza nici diferitele ritualuri secundare ale carnavalului, precum, bunăoară, acela al deghizării, adică schimbarea hainelor, al situațiilor și destinelor din viață, mistificările carnavalești, bătăliile fără vărsări de sânge ale carnavalului, ciorovăielile cu duelul lor de vorbe pitorești, schimbul de daruri (belșugul ca aspect al utopiei carnavalești) și altele. Toate aceste ceremonii au fost, de asemenea, transpuse în literatură, imprimând profunzime simbolică și ambivalență subiectelor corespunzătoare și situațiilor din subiect sau o veselă relativitate, precum și ușurința și repeziciunea carnavalescă a substituirilor.

Cert este că ceremonialul încoronării și detronării a exercitat o uriașă influență asupra gândirii literar-artistice. El a determinat construirea de tip detrona n t a imaginilor artistice și a întregii opere de artă” detronarea fiind aici esențialmente ambivalență și biplană-Dacă ambivalența carnavalescă se ștergea însă din imaginile detronării, ele degenerau într-o demascare strict negativă cu caracter moral ori social-politic, deveneau monoplane, își pierdeau caracterul artistic, trans-formându-se în publicistică pură.

i JTrebuie să ne referim în mod special la naturam, (bivalenți? a imaginilor carnavalești. Toate imaginile car-rîvăTului au două fețe, ele reunesce cei doi poli ai substituirii și crizei: nașterea și moartea (imaginea morții gravide), binecuvîntarea și blestemul (blestemele-blagoslo-virii ale carnavalului cînd se proferau simultan urări de moarte și de renaștere), lauda și ocara, tinerețea și bă-trînețea, susul și josul, fața și dosul, prostia și înțelepciunea. Extrem de caracteristice pentru gîndirea carna-vajiului sînt imgginile-conjugate Tn”peTgTîerselecTăte în baza donrajtului lor (înalt - scund, gros - subțire} și a semăHărirj(dubluri - gemeni). Caracteristică este și utilizarea înucruilorderandoaselea: îmbrăcarea hainelor pe dos sau anapoda, a pantalonilor pe cap, a veselei în locul pălăriei, folosirea

uneltelor de uz casnic în chip de armă etc. Astfel se manifestă categoria carnavalescă a excentricității, încălcarea unor lucrări uzuale și îndeobște acceptate, o viață scoasă din făgașul ei normal.

HQ-S-LLL are și el în carnaval o imagine profund ambivalentă. Focul acesta nimicește *șp totodată împrăștează lumea. La carnavalurile europene, figura aproape totdeauna o construcție specială (îndeobște un car ticsit cu tot soiul de bulendre ocazionale), denumită „iadul”, căreia i se dădea foc cu toată pompa cuvenită la sfârșitul carnavalului (uneori „iadul” era asociat în mod ambi-valent cu cornul abundenței). Carnavalul din Roma, bunăoară, practica un ritual caracteristic, numit „mocoli”: fiecare participant la carnaval ducea o luminare aprinsă („un muc”) și, strigînd „Sia ammazzato” („Moarte ție”), se străduia să stingă lumina vecinului. Goethe, în celebra descriere pe care o face carnavalului de la Roma (din *Călătorie în Italia*), încercînd să scoată la lumină sensul tainic al imaginilor carnavalești, reproduce o scenă profund simbolică: în timpul procesiunii cu „mocoli”, un băiețuș stinge lumina tatălui său, strigînd voios formula carnavalescă: „Sia ammazzato ii Signore Padre!” (adică „Moarte ție, signor tată!”).

Profund ambivalejit este și rîsul carnavalului. Genetic el se trage în formele cele-miFvechi ale rîsului ritual. Rîsul ritual țintea către obiective superioare: prin el se Jtatjocorea și se”xidiculiza...soarele (zeul suprem), ceilalți zei, autoritatea lumească supremă, ca sări silească a se lia n o i. Toate formele” rîsului ritual erau legate de moarte și renaștere, de actul de producție, de simbolurile forței productive. Rîsul ritual reacționa la c r i-zele din viața soarelui (soîștițiile), la crizele din viața divinității, din viața lumii și a omului (rîsul la înmor-mîntări). El reunea derîdarea cu veselia triumfătoare.

Această orientare a rîsului spre obiective supreme ca divinitatea și autoritatea, uzitată în ritualurile, vre-milor străvechi, a determinat privilegiile rîsului în Antichitate și în Evul mediu. Multe lucruri, care nu se admiteau într-o formă serioasă, erau îngăduite sub forma rîsului. în Evul mediu, sub protecția libertății consfințite a rîsului, oamenii se puteau lansa în „parodia sacra”, adică în parodii la textele și riturile sacre.

Rîsul carnavalului tinde și el către țeluri superioare: schimbarea autpritaților adevărilor, a randuielilor lumii. El îmbrățișează ambii poli ai schimbării, ocheste însuși procesul schimbării, c r iz a propriu-zisă. Actul rîsului carnavalesc asociază moartea cu renașterea, negarea (ironia) cu afirmarea (jisuTTfiuitiător). Este un ris profund contemplativ și totodată universal. Iată deci ce formează specificul rîsului ambivalent al carnavalului.

În legătură cu rîsul, vom atinge o altă problemă - natura carnavalescă a p ă r o d i e C? După cum am mai arătat, parodia este un element inalienabil al „satirei menippee” și în general al tuturor genurilor carnavalizate. Ea aparține în mod organic genurilor carnayalizate și, dimpotrivă, rămîne organic străină degenurile jpurei.ca epopeea și tragedia) În Antichitate, parodia” eră Indisolubil legată de viziunea carnavalescă a lumii. Ea constă în crearea unui alter ego discreditant, în crearea aceleiași „lumi întoarse pe dos”. De aceea parodia este ambivalentă. Antichitatea, parodia, în fond, totul: drama satirică, bunăoară, inițial nu era altceva decît aspectul comic, de parodie, al trilogiei tragice care o preceda. Aici, parodia nu se reducea, firește, la simpla tăgăduire a obiectului parodiat. Totul își are parodia sa, adică aspectul său ilar, deoarece totul renaște și se înnoiește prin moarte. La Roma, parodia era un element obligator al rîsului, fie el funebru ori triumfal (atît unul cît și celălalt constituiau, firește, rituri de tip carnavalesc). Parodiarea se aplica pe scară foarte întinsă în carnaval, în cele mai felurite forme și gradații: figuri diferite (de exemplu, perechile carnavalești de tot soiul) se parodiau unele pe altele în fel și chip, și sub diferite unghiuri de vedere, instituind parcă un adevărat sistem de oglinzi deformante, care lungesc, micșorează ori schimonosesc în diferite moduri și direcții.

Dublurile parodiante au devenit un fenomen destul de frecvent în literatura carnavalizată. El apare deosebit de pregnant la DQSioievsJti: aproape fiecare erou principal al romanelor sale are ritevaabjuri„cjire3IparP-diagaHht-dTtp” deoslH5fFTpentru RaskoTnÎlcov sînt Svîttri-găiToV, Lujin, Lebezeatnikov; pentru Stayroghin – Piotr Verhovenski, Șatov, Kirillov; pentru IvanKaramazov - Smerdeakov,

diavolul, Rakitin. Eroul moare în fiecare dTfître" dubluri, adică este negat ca să se înnoiască, să se purifice și să se ridice mai presus de el însuși.

Parodia literară cu forma strictă din timpurile moderne rupe aproape total cu viziunea carnavalescă a lumii. Dar în parodiile Renașterii (la Erasmus, la Rabelais și alții) focul carnavalului mai ardea pălălaie: parodia era ambivalentă și își simțea legătura cu moartea - înnoirea. De aceea s-a putut zămisli în lumea parodiei unul din romanele de frunte și totodată cu cea mai pronunțată factură carnavalescă din literatura universală: *Don Quijote* de Cervantes. Iată cum îl prețuia Dostoievski: ItNu există jgH^{TM*}™«i profundă și mai viguroasă în

™SLLiLxiiYjniEQstit de gândireaomenească.xfa mai jimară din Ironiile căreia omuTTirgativreodată expresie, șidacăpămîntul ar ajunge la sfîrșitul existenței sale. Îar oamenii ir fi întrebați acolo, undeva: «Cum e, ați priceput oare rostul vieții voastre pe pămînt, ce concluzii ați tras de pe urma ei?» - omul ar putea drept singur răspuns să-l invoce pe Don Quijote: «Iată concluzia mea despre viață, m-ați putea judeca oare din pricina ei?»„.

Caracteristic este faptul că Dostoievski construiește aprecierea sa despre *Don Quijote* sub forma unui tipic „dialog în prag”.

În încheierea analizei carnavalului (efectuată prin prisma carnavalizării literaturii), fie-ne îngăduit să spunem cîteva cuvinte despre piața carnavalului.

Principala arenă unde se desfășurau scenele carnavalului era piața orașului cu străzile alăturate. Carnavalul, ce-i drept, pătruncea și în case, fiind limitat numai în timp, nu și în spațiu; el nu cunoștea scena și rampa. Totuși, numai piața îi putea sluji drept arenă centrală; căci prin însăși ideea lui carnavalul este sărbătoarea întregului popor, el este universal, toți trebuind să participe la contactul familiar ce-l caracterizează. Piața simboliza deci întregul popor. Piața carnavalului, - piața acțiunilor carnavalești - a dobîndit o nuanță simbolică suplimentară, care o lărgea și o adîncea. În literatura carnavalizată, piața, ca loc de desfășurare a acțiunii din subiect, devine biplană și ambivalentă: dincolo de piața reală se străvede piața carnavalului cu contactul ei familiar și degajat între oameni și cu înco-ronările-detronările la care ia parte tot poporul. Și alte locuri ale

acțiunii, bineînțeles motivate de subiect și realitate, dacă pot servi drept loc de întâlnire și contact între oameni feluriți, ca bunăoară străzile, tavernele, drumurile, baia, coverta vaporului etc, dobîndesc un sens suplimentar, acela al pieței carnavalului (cu toată naturalețea zugrăvirii lor, simbolica universală a carnavalului nu se teme de nici un naturalism).

Serbările de tip carnavalesc au ocupat un loc imens în viața maselor populare din Antichitatea elină și mai cu seamă din cea romană, unde saturnaliile alcătuiesc sărbătoarea centrală, dar nu și unică, de tip carnavalesc. Aceste festivități s-au bucurat de o însemnătate egală, sau poate chiar mai mare, în Europa veacurilor de mijloc și a Renașterii, cînd ele s-au manifestat în parte ca o continuare vie, nemijlocită, a saturnaliilor romane. Între Antichitate și Evul mediu nu s-a produs nici o întrerupere în tradiția culturii carnavalești populare. Serbările de tip carnavalesc au exercitat în toate epocile lor o uriașă influență, pînă astăzi insuficient apreciată și studiată, asupra dezvoltării întregii culturi, inclusiv asupra literaturii, cîteva dintre genurile și orientările ei supunîndu-se unei carnavalizări deosebit de puternice. În Antichitate, carnavalizarea a cuprins cu deosebită vigoare comedia atică veche și întreg domeniul serios-ilarului. La Roma, satira și epigrama, cu toate varietățile lor, apăreau chiar și organizatoric legate de saturnalii, se scriau pentru ele și, în orice caz, erau create la adăpostul libertăților carnavalești consfințite ale acestei sărbători (bunăoară, toată opera lui Marțial are legătură directă cu saturnaliile).

În veacurile de mijloc, literatura extrem de vastă a rîsului și a parodiei, în limbile vulgare și în latină, era într-un fel ori altul contingentă cu serbările de tip carnavalesc: carnavalul propriu-zis, „sărbătoarea nebunilor”, slobodul, „rîs pascal” (*risus paschalis*) etc. De fapt, în Evul mediu, mai toate sărbătorile bisericești aveau și latura lor carnavalescă legată de piața publică (îndeosebi, sărbătoarea trupului Domnului). Dar și numeroase serbări naționale, luptele cu tauri bunăoară, purtau amprenta grăitoare a carnavalului. Atmosfera de carnaval domnea la bîlciuri, la sărbătoarea culesului de vie, în zilele cînd se puneau în scene miracole, mistere, *sotties* etc.; de altfel, toate spectacolele, întreaga viață teatrală a evului mediu avea un caracter carnavalesc. La sfîrșitul Evului mediu, marile orașe (ca Roma,

Neapole, Veneția, Paris, Lyon, Niirnberg. Koln și altele) trăiau cea mai autentică viață de carnaval cam trei luni de zile din an, iar uneori și mai mult. Putem spune (firește, cu unele rezerve) că omul medieval trăia oarecum două vieți: una oficială, posomorită, de o sobrietate monolitică, subordonată unei riguroase ordini erarhice, plină de spaime, dogmatism, pietate și evlavie, și alta sub semnul pieței carnavalului, slobodă, zguduită de rîs ambivalent, plină de sacrilegii, de profanarea a tot ce e sfînt, de bagatelizări și obscenități, în contact familiar cu toți și cu toate. Și amîndouă aceste vieți erau consfințite prin cutumă, dar despărțite prin hotare riguroase în timp.

Cine nu ține seamă de alternanța și reliefarea reciprocă a acestor două moduri de viață și de gîndire (oficială și carnavalescă), nu poate înțelege originalitatea conștiinței culturale a omului medieval, nu-și poate explica numeroase fenomene ale literaturii medievale, ca de pildă „*parodia sacra*” K

Și în lumea antică au existat cele două vieți - oficială și carnavalescă - dar între ele nu se căsca un abis atît de adine (mai ales în Grecia).

În această epocă s-a carnavalizat și viața vorbirii popoarelor europene: straturi întregi ale limbii - formînd așa-numitul limbaj familiar al pieței - s-a-u pătruns de viziunea carnavalescă a lumii; paralel s-a creat și un fond imens de gesticulație degajată, carnavalescă. Limbajul familiar al tuturor popoarelor europene, mai ales cel injurios și sardonic, abundă și în zilele noastre de rămășițe carnavalești, după cum și gesticulația injurioasă și batjocoritoare a zilelor noastre e plină de simbolică proprie carnavalului.

În epoca Renașterii, stihia carnavalului a măturat numeroase bariere și a invadat multe domenii ale vieții și ale concepției oficiale despre lume. În primul rînd a pus stăpînire pe mai toate genurile literaturii snajore, impunîndu-le substanțiale transformări. Întreaga literatură artistică a trecut printr-un proces de carnavalizare foarte adînc și aproape total. Viziunea carnavalescă a lumii cu categoriile ei, rîsul carnavalesc, simbolică actelor de încoronare-detronare, de substituie și travestire, ambivalența carnavalului și toate nuanțele cuvînfrului său slobod - familiar, cinic în sinceritatea lui, excentric, oscilînd între elogiul și ocară etc. - au pătruns adînc aproape în toate genurile literaturii artistice. Pe baza viziunii carnavalești se încheagă

și formele complexe ale concepției Renașterii despre lume. Prin prisma viziunii carnavalesci se răsfrânge în oarecare măsură și Antichitatea asimilată de umaniștii epocii. Renașterea reprezintă apogeul vieții carnavalesci *, după care începe declinul.

Începînd cu secolul al XVII-lea, viața carnavalului popular slăbește: ea își pierde aproape cu desăvîrșire caracterul universal, ponderea ei în viața oamenilor scade vîzînd cu ochii, formele ei sărăcesc, se degradează și se simplifică. Încă din epoca Renașterii prinde a se dezvolta

1 Am consacrat culturii populare carnavalesci a Evului mediu și a Renașterii (parțial și a Antichității) lucrarea mea *Rabelais și cultura populară în Evul mediu și în Renaștere* (1940) care se află actualmente în curs de editare. Ea cuprinde o bibliografie specială a acestei probleme. (Lucrarea a apărut la Moscova, în 1965 - n.t.)

cultura curtenească festivă a mascaradei, care preia un întreg șir de forme și simboluri carnavalesci (mai cu seamă pe acelea cu caracter decorativ exterior). Pe urmă începe a se dezvolta o linie mai cuprinzătoare (necurtenească) de festivități și petreceri, pe care o putem numi linia mascaradei; ea menține unele libertăți și reflexe depărtate ale viziunii carnavalesci a lumii. Multe din formele carnavalului s-au rupt de matca lor populară și, părăsind piața, s-au integrat în linia mascaradei de interior, care mai dăinuie și astăzi. Alte numeroase forme străvechi ale carnavalului s-au păstrat, continuînd a trăi și a se înnoi în comedia de bîlbîie reprezentată în piață, precum și în circ. De asemeni se păstrează unele elemente ale carnavalului în teatrul și spectacolele timpurilor moderne. Este caracteristic faptul că pînă și „mica lume actoricească” a preluat cîte ceva din libertățile carnavalesci, din viziunea despre lume și din farmecul carnavalului; lucru pe care Goethe l-a arătat extrem de plastic în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister*, iar pentru vremurile noastre Nemirovici-Dancenko în memoriile sale. Ceva din atmosfera carnavalului s-a menținut în anumite condiții și în așa-numita boemă, dar în majoritatea cazurilor ne lovim de degradarea și trivializarea viziunii carnavalesci a lumii, căci nu găsim aici nici un dram din spiritul popular general al carnavalului.

Paralel cu aceste ramificații târzii ale tulpinii carnavalului, care au secătuit-o de sevă, au continuat și continuă să existe atât carnavalul de piață în sensul propriu al cuvîntului, cît și celelalte serbări de tip carnavalesc, dar fără semnificația de altădată, precum și fără bogăția de forme și simboluri pe care le aveau în trecut.

În consecință, carnavalul și viziunea carnavalescă a lumii s-au degradat și s-au dispersat, pierzînd autenticitatea caracterului popular general din piață. De aceea s-a schimbat și natura carnavalizării literaturii. Pînă pe la jumătatea secolului al XVII-lea, oamenii participau nemijlocit la actele carnavalești și la viziunea carnavalescă a lumii, ei mai trăiau în carnaval, cu alte cuvinte, carnavalul constituia una din formele vieții însăși. De aceea carnavalizarea avea un caracter nemijlocit (să ne amintim că unele genuri slujeau direct car-naxaLui), carnavalul însuși constituind izvorul carnavalizării. Pe lîngă aceasta, carnavalizarea avea și valoare proliferatoare de genuri, adică ea hotăra nu numai conținutul, dar și bazele de gen ale operei. Incepînd cu cea de-a doua jumătate a secolului al XVII-lea, carnavalul încetează aproape cu totul să fie sursa nemijlocită a carnavalizării și-și cedează locul influenței literaturii carnavalizate anterior; carnavalizarea devine deci o tradiție pur literară. Astfel, încă la Sorel și la Searron, paralel cu influența directă a carnavalului remarcăm înrîurirea viguroasă a literaturii carnavalizate din epoca Renașterii (mai cu seamă a lui Rabelais și Cervantes), această din urmă influență fiind predominantă. Carnavalizarea devine prin urmare o tradiție literară a genului. Elementele carnavalești ale acestei literaturi, care nu se mai inspira direct de la sursă, de la carnaval, își schimbă în oarecare măsură forma și sensul.

Firește, atât carnavalul propriu-zis și celelalte serbări de tip carnavalesc (lupta cu tauri, bunăoară), cît și linia mascaradei, comicul de bîlci și celelalte forme ale folclorului carnavalesc continuă să exercite o oarecare influență directă asupra literaturii pînă în zilele noastre. Dar în majoritatea cazurilor această influență se dovedește lipsită de forță formativă, limitîndu-se la conținutul operelor, fără a atinge baza lor de gen.

Acum ne putem întoarce la carnavalizarea genurilor din domeniul serios-ilarului, însuși denumirea lui avînd o rezonanță ambivalentă și deci

carnavalescă.

Nu ne putem îndoi nici o clipă că „dialogul socratic”, în pofida formei literare foarte complicate și a profunzimii sale filozofice, are la bază elementul. rqrpayalpsr Primul nucleu al acestui gen s-a născut din „disputele” cu caracter carnavalesc popular în jurai morții și al vieții, al întunericului și al luminii, al iernii și verii etc, dispute pătrunse de patosul substituirilor și al vgșelei relativități ce nu îngăduie cugetării să se operească și să înțepenească într-o gravitate unilaterală, într-Q. neavenită certitudine și monovalență.-”Dialogul socratic” se deosebește prin această trăsătură de dialogul pur retoric, precum și de dialogul tragic, dar prin temelia lui carnavalescă se apropie în unele privințe de agonii din vechea comedie atică, și de mimele lui Sofron (s-au făcut chiar încercări de a restabili mimele lui Sofron după unele dialoguri ale lui Platon). Însăși descoperirea naturii dialogale a gîndirii și adevărului, pe care o datorăm lui Socrate, pre-[supune o familiarizare carnavalescă a raporturilor dintre oamenii angajați în dialog, desființarea oricăror distanțe, între ei; mai mult, ea presupune o atitudine familiară față de obiectul propriu-zis al gîndirii, oricît de elevați și important ar fi el, precum și față de adevăr. La Platon, unele dialoguri sînt construite după tipul încoronării-de-tronării carnavalești. Pentru „dialogul socratic” rămîn caracteristice mezialianțele libere între idei și imagini. Iar „ironia socratică” nu este altceva decît rîsul redus aî carnavalului.

Chipul lui Socrate, de asemeni, prezintă un caracter ambivalent, căci el îmbină frumosul cu urîtul (vezi caracterizarea pe care i-o face Alcibiade în *Ospățul* lui Platon); calificativele de „mijlocitor” și „moașă”, cu care Socrate se desemnează pe el însuși, sînt și ele construite în spiritul bagatelizărilor carnavalești. Mai mult, s-au țesut legende carnavalești pînă și în jurul vieții sale personale (bunăoară relațiile dintre el și soția sa Xantipa). Legende carnavalești sînt îndeobște profund distincte de legende epice eroizante: ele îl diminuează pe erou și îl coboară pe pămînt, îl transformă într-o figură familiară, îl apropie și îl umanizează; rîsul ambivalent al carnavalului stigmatizează orice emfază și închistare, dar nu distruge sîmburele într-adevăr eroic al chipului. Trebuie să spunem că și figurile eroilor de

roman (Gargantua, Ulenspiegel, Don Quijote, Faust, Simplicissimus și alții) s-au format în atmosfera unor legende carnavalești.

Natura carnavalescă a menippeei se manifestă și mai limpede. Carnavalizarea s-a infiltrat nu numai în straturile ei exterioare, dar și în adâncul ei. Unele menippee redau direct tabloul unor serbări de tip carnavalesc (la Varro, bunăoară, cele două satire consacrate serbărilor la Roma, sau la Iulian Apostatul menippeea în care descrie desfășurarea saturnaliilor în Olimp). Pentru moment, ne aflăm în fața unei legături pur exterioare (tematice, ca să spun așa), dar și ea caracteristică. Mai importantă este trăsătură carnavalescă a celor trei planuri din menippee: Olimpul, infernul și Tăvălul. Zăvălirea Olimplu Prespiră în mod vădit un aer carnavalesc: familiaritatea degajată, scandalurile și excentricitățile, încoronarea și detronarea caracterizează Olimpul menippeei, prefăcut parcă într-o piață de carnaval (de exemplu *Zeus tragic* de Lucian). Uneori scenele din Olimp sînt minimalizate și coborîte pe pămînt, adică redată în spirit carnavalesc (tot la Lucian). Și mai interesantă este carnavalizarea consecventă a infernului. Infernul aduce la același numitor pe exponenții tuturor situațiilor pămînt-țești, pune față în față și pe picior de egalitate pe împărat și pe sclav, pe bogat și sărac, creînd între ei un contact familiar, căci moartea detronează pe toți acei ce au purtat cununa în viață. În descrierea iadului se aplica adeseori logica de carnaval a „lumii de-a-ndoaselea”, cînd împăratul descins în infern ajunge sclav, iar sclavul împărat etc. Infernul carnavalizat al menippeei a generat tradiția medievală de prezentare a infernului vesel, care și-a atins perfecțiunea la Rabelais. Acestei tradiții medievale îi este propriu amestecul voit de elemente aparținînd infernului antic și celui creștin. În mistere, iadul și diavoli (în *diableries*) sînt carnavalizați cu consecvență.

Planul pămîntului este și el carnavalizat în menippee: dincolo de mai toate scenele și evenimentele din viața reală, prezentate în majoritatea cazurilor într-o manieră naturalistă, se zărește mai mult sau mai puțin limpede piața carnavalului cu logica specifică a contactelor familiare, a mezalianțelor, a travestiurilor și mistificărilor, a imaginilor contrastante asociate în perechi, a scandalurilor, încoronărilor și detronărilor etc. Astfel,

în *Satyricon*, dincolo de scenele naturaliste din taverne, se străvede, mai clar ori mai șters, piața.carnavalului. De altfel, însuși subiectul *Satyriconului* este carnavalizat cu consecvență. Remarcăm același lucru în *Metamorfozele* lui Apuleius (*Măgarul de aur*). Uneori carnavalizarea cuprinde straturile mai adânci și atunci ne e îngăduit să vorbim numai de armonicile carnavalești ale diferitelor chipuri și evenimente. Alteori însă ea apare și la suprafață, de pildă în episodul strict carnavalesc al omorului fictiv săvârșit în prag, când Lucius, în loc de oameni, înjunghie niște burdufuri cu vin, luînd vinul drept sînge,, sau în scena următoare de mistificare carnavalescă, atunci când este supus unui simulacru de judecată. Armonicile carnavalești răsună pînă și într-o menippee de gravă tonalitate, cum este *Mingîierile filozofiei* a lui Boethius.

Carnavalizarea pătrunde și în nucleul filozofic-dia-logic al menippeei. Am văzut că acest gen se caracterizează printr-o abordare denudată a problemelor finale ale vieții și morții, și universalismul dus la extrem (el nu cunoaște probleme particulare și ampla argumentare filozofică). Ideea carnavalescă trăiește tot în sfera problemelor finale, dar ea nu le dă o soluție abstract-filo-zofică sau dogmatic-religioasă, ci le desfășoară în forma concret-senzorială a actelor și imaginilor carnavalești. De aceea carnavalizarea îngăduie transferarea acestor probleme din sfera abstract-filozofică - prin viziunea carnavalescă a lumii - în planul concret-senzorial al imaginilor și evenimentelor, pecetluite de dinamismul, varietatea și strălucirea carnavalului. Viziunea carnavalescă a lumii a facilitat de altfel „învăluirea filozofiei în veșmîntul țipător al hetairei”. Această viziune este cureaua de transmisie între idee și imaginea artistică specifică genului de aventuri. În literatura europeană a timpurilor moderne, povestirile filozofice ale lui Voltaire era universalismul lor ideatic, cu dinamica și coloritul lor pestriț, specific carnavalești (de pildă *Candide*), ilustrează în chip strălucit afirmația mea; aceste povestiri dezvăluie în modul cel mai evident tradițiile menippeei și ale carnavalizării.

Așadar, carnavalizarea cuprinde și miezul filozofic al menippeei.

Și acum putem trage următoarea concluzie. Am descoperit în menippee

asocierea surprinzătoare a unor elemente, în aparență complet eterogene și incompatibile, ca dialogul filozofic, aventura și fantasticul, naturalismul de speluncă, utopia și altele. Acum putem spune că liantul, de o extraordinară forță și tenacitate, care a reunit toate aceste elemente eterogene, cimentându-le în întregul organic al unui gen, a fost carnavalul și viziunea carnavalescă a lumii. Și în evoluția ulterioară a literaturii europene, carnavalizarea a contribuit în permanență la dărîmarea oricăror bariere între genuri, între sisteme închise de idei, între stiluri diferite etc, ea a desființat orice circumscriere și ignorare reciprocă, a apropiat elementele depărtate, a reunit pe cele răzlețe. În aceasta constă marea funcție a carnavalizării în istoria literaturii.

Acum, cîteva cuvinte despre menippee și carnavalizare pe planul creștinismului.

Menippeea și genurile înrudite care se dezvoltă în orbita ei au exercitat o influență hotărîtoare asupra literaturii creștine grecești, latine și bizantine care prind formă în Antichitate.

Genurile narrative fundamentale ale literaturii creștine antice, ca *Evangelhia*, *Faptele apostolilor*, *Apocalipsul* și *Viețile sfinților și mucenicilor*, sînt legate de aretalogia Antichității care, în primele secole ale erei noi, s-a dezvoltat în orbita menippeei. Această influență sporește vizibil în genurile literaturii creștine, mai cu seamă în contul elementului dialogal al menippeei. În aceste genuri, mai ales în numeroasele *Evangelhii* și *Fapte*, se elaborează sincrizele dialogale creștine clasice: a celui ispitit (Hristos sau sfînt) cu cel ce duce în ispită, a cucernicului cu necredinciosul, a omului neprihănit cu păcătosul, a săracului cu bogatul, a discipolului lui Hristos cu fariseul, a apostolului (creștin) cu păgînul etc. Aceste sincrizi sînt unanim cunoscute din *Faptele* și *Evangelhiile* canonice. Se elaborează și anacrizele corespunzătoare (adică provocarea prin cuvînt sau prin situația din subiect).

În genurile literaturii creștine ca și în menippee, încercarea ideii și a purtătorului ei prin supunerea lor la ispită și martiraj (îndeosebi în viețile sfinților) are o enormă importanță organizatorică. Aici, ca și în menippee, se adună în același plan, dialo-gizat în mod substanțial, și se pun pe picior

de egalitate suverani, bogătași, tâlhari, săraci, hetaire și alții. Aici, ca și în menippee, prezintă o anumită importanță visele, nebunia și maniile de tot felul. În fine, literatura narativă creștină a inclus și genurile înrudite: simpozionul (cinele evanghelice) și solilocul.

Literatura narativă creștină (independent de influența menippeei carnavalizate) a suferit totodată un proces de carnavalizare directă. Este suficient să evocăm scena încoronării și detronării „regelui Iudeei” din *Evangheliile* canonice. Dar carnavalizarea se manifestă mult mai viguros în literatura creștină apocrifă.

Prin urmare, și literatura narativă creștină din Antichitate (inclusiv cea canonizată) conține elemente de menippee și de carnavalizare l.

Iată sursele antice, „începuturile” („arhaica”) tradiției genului, care numără printre culmile sale și opera lui Dostoievski; aceste „începuturi” s-au menținut în ea într-o formă împrăștiată.

„ Dostoievski a fost un excelent cunoscător atât al literaturii creștine canonice, cât și al celei apocrife.

Două milenii îl despart însă pe Dostoievski de aceste surse, două milenii de-a lungul cărora tradiția genului s-a dezvoltat mereu, s-a complicat, și-a schimbat înfățișarea și sensul (păstrînd totuși unitatea și continuitatea sa). Voi spune cîteva cuvinte despre dezvoltarea ulterioară a menippeei.

Am văzut că în Antichitate, inclusiv în Antichitatea creștină, menippeea a dovedit o extraordinară capacitate „proteică” de a-și schimba forma exterioară. (conservînd esența lăuntrică a genului), de a crește în amploare pînă la proporțiile romanului, de a se asocia cu genurile înrudite, de a se infiltra în alte genuri majore (de exemplu, în romanul grec și în romanul creștin antic). Această capacitate se manifestă și în cursul evoluției ulterioare a menippeei din veacurile de mijloc, precum și din epoca modernă.

În Evul mediu, particularitățile de gen ale menippeei trăiesc și se înnoiesc în unele genuri ale literaturii latine bisericești, continuatoare directă a tradițiilor literaturii creștine antice, cu deosebire în unele varietăți ale literaturii hagiografice. Menippeea își continuă existența într-o formă mai liberă și mai originală în genurile dialogizate și carnavalizate ale Evului

mediu,, cum sînt bunăoară „disputele”, „dezbaterile”, „proslăvirile” ambivalențe (*disputaisons, dits, debats*), moralitățile și miracolele, iar către sfîrșitul evului, misterele și sottie-urile. Elemente concrete ale menippeei răzbat în literatura vizibil carnavalizată a parodiei și a semipa-rodiei medievale: vedenii din lumeade dincolo, „lecturile evanghelice”, ambele parodiate etc. În sfîrșit, un aspect extrem de important în dezvoltarea tradiției acestui gen îl constituie literatura nuvelistică a Evului mediu și de la începuturile Renașterii, în care elementele menippeei carnavalizate au pătruns în adînc *,

1 Trebuie să menționăm aici uriașa influență pe care nuvela *Matroana din Efes* (din *Satyricon*) a exercitat-o asupra Evului mediu și a Renașterii. Această nuvelă incidentă este una din menippeele cele mai valoroase ale Antichității.

Întreaga dezvoltare medievală a menippeei se desfășoară sub semnul pătrunderii elementelor de folclor carnavalesc local și reflectă particularitățile specifice pentru diferitele perioade ale Evului mediu.

În epoca Renașterii, cînd întreaga literatură și însăși concepția despre lume suferă o carnavalizare profundă și aproape totală, menippeea prinde rădăcini în toate genurile majore ale timpului (la Rabelais, Cervantes, Grimmelshausen și alții); concomitent înfloresc diversele forme ale menippeei Renașterii care, în majoritatea cazurilor, reunesc tradițiile antice cu cele medievale ale acestui gen; cităm: *Cymbalum mundi* de Desperiers, *Laus stultitiae* de Erasmus, *Nuvele instructive* de Cervantes, *Satyre Menippeae de la vertu du Ca-tholicon d'Espagne* (1594; este una din marile satire politice ale literaturii universale), satirele lui Grimmelshausen, Quevedo și ale altora.

În epoca modernă, paralel cu introducerea menippeei în alte genuri carnavalizate, continuă și dezvoltarea ei independentă în diferite variante și sub felurite denumiri, ca: „dialogul lui Lucian”, „dialoguri în împărăția morților” (varietăți cu predominarea tradițiilor antice), „romanul filozofic” (o varietate a menippeei caracteristică pentru epoca Luminismului), „povestirea fantastică” și „basmul filozofic” (forme caracteristice pentru romantism, de pildă pentru Hoffmann) etc. E cazul să menționăm aici că

diferite orientări literare și metode artistice ale epocii moderne au utilizat particularitățile de gen ale menippeei, fiecare modernizându-le desigur în felul său. Așa, de pildă, „romanul filozofic” raționalist al lui Voltaire și „basmul filozofic” al romanticului Hoffmann au trăsături de gen comune cu menippeea și sînt carnavalizate cu aceeași intensitate, cu toată profunda deosebire de orientare artistică, conținut de idei și, firește, individualitate creatoare (ajunge să comparăm *Micromegas* și *Micuțul Zaches*). Trebuie să spunem că în literaturile epocii moderne, menippeea s-a dovedit promotorul de frunte al formelor celor mai dense și mai strălucite ale carnavalizării.

În încheiere, ținem să subliniem că denumirea de „satiră menippee”, la fel cu toate celelalte denumiri ale genurilor antice, - „epopeea”, „tragedia”, „idila” și altele - aplicată la literatura epocii moderne, se folosește pentru a desemna esența genului, și nu canonul unui anume gen (ca în Antichitate) *.

Cu acestea am terminat incursiunea noastră în domeniul istoriei genurilor și revenim la Dostoievski (deși, la drept vorbind, nu l-am pierdut nici o clipă din vedere de-a lungul întregii incursiuni).

Caracterizarea pe care am făcut-o menippeei și genurilor înrudite, așa cum am arătat de-a lungul incursiunii noastre, se extinde aproape în întregime și asupra particularităților de gen ale operei lui Dostoievski. Să concretizăm această teză, analizînd cîteva opere cheie din punct de vedere al genului.

Cele două „povestiri fantastice” din ultima perioadă a creației lui Dostoievski - *Bobok* (1873) și *Visul unui om ridicol* (1877) - pot fi intitulate menippee în accepția aproape pur antică a termenului, deoarece particularitățile clasice ale acestui gen se manifestă în ele cu claritate și plenitudine. O serie de alte scrieri (*Însemnări din subterană*, *Smerita* etc.) oferă variante la esența aceluiași gen, dar mai libere și mai depărtate de modelele antice. În sfîrșit, menippeea pătrunde în toate operele de mari proporții ale lui Dostoievski, mai cu seamă în cele cinci romane de maturitate; mai mult, ea se sta-

1 Totuși, termenii de gen ca „epopeea”, „tragedia” și „Idila” s-au

împămîntenit în literatura modernă, devenind curenți și uzuali, și nu ne șochează de fel atunci cînd *Război și pace* este socotit epopee. *Boris Godunov* tragedie și *Moșieri de altădată* idilă.¹ „Menippeea” însă este un termen de gen neobișnuit (mai cu seamă în teoria noastră literară), și de aceea aplicarea lui la operele literaturii moderne (ale lui Dostoievski, de pildă), poate să pară oarecum bizară și forțată.

bilește aici în momentele lor cruciale, decisive. De aceea sîntem îndreptățiți a afirma că, în fond, menippeea dă tonul întregii opere dostoievskiene.

Nu cred să mă înșel susținînd că Bobok, prin profunzimea și îndrăzneala lui, se plasează printre menip-pee de prestigiu ale literaturii universale. Nu vom zăbovi asupra profunzimii conținutului ei; în lucrarea de față nu ne interesează decît particularitățile de gen. ale acestei opere.

Înainte de toate este caracteristic chipul povestitorului și tonul narațiunii sale. Povestitorul - „o persoană” * - se află în pragul nebuniei (*delirium tremens*). Dar și fără asta, omul nu este ca toată lumea, cu alte cuvinte face excepție de la regula generală; s-a abătut de pe făgașul vieții obișnuite, este disprețuit de toți și disprețuiește pe toată lumea; deci avem în fața noastră o nouă variantă a „omului din subterană”. Tonul său este versatil, echivoc, are o surdă ambivalență, elementele unui umor diabolic (ca la diavolii din mistere). În ciuda formei exterioare a frazelor categorice, scurte, sacadate, el ascunde ultimul său cu-vînt, evită a-l rosti. Chiar el citează cuvintele cu care un prieten îi caracterizează stilul: „Stilul tău de a vorbi e schimbător, retezat. Tai ce tai - și vîri o propoziție incidentă, iar în incidența asta bagi altă incidentă, apoi mai introduci o mică paranteză și pe urmă iarăși dă-i. cu retezatul...” 2.

Vorbirea sa este un dialog interior, saturat de polemică de la un capăt la altul. Povestirea pleacă, de altfel, de la polemica dusă cu un oarecare Semion Ardalionovici, care-l acuză de patima beției. Eroul polemizează cu redactorii care nu-i publică operele (el este un scriitor nerecunoscut), cu publicul contemporan, incapabil să guste umorul, polemizează de fapt cu toți contempo-

1 În *Jurnalul unui scriitor*, el mai apare o dată, în *Jumătate din scrisoarea*

unei per soane.

* *. M. AocTOeBCKHff, CoSpanue covunenuă a decamu moMax, M. rocHTH3Aar. 1956-1958, voi. X, p. 343. În continuare, referirile la această ediție vor fi marcate în text prin indicarea volumului și a paginii (n.t.)-

rării săi. Apoi, cînd se desfășoară acțiunea principală, el polemizează indignat cu „morții de azi”. Așa se prezintă stilul și tonul povestirii, dialogizat și ambiguu, tipic pentru menippe.-----

La începutul povestirii, eroul rezzonează despre relativitatea și ambivalența rațiunii sănătoase și a nebuniei, a deșteptăciunii și neroziei, temă tipică pentru me-nippeea carnavalizată. Urmează descrierea cimitirului și a unei înmormîntări.

Toată această descriere denotă o atitudine subliniat familiară și profanatoare față de cimitir, de înmormîntări, de clerul cimitirului, de răposați, ba chiar și față de „taina morții”. Întreaga descriere se întemeiază pe asocieri oximorone și pe mezalianțe carnavalești, ea abundă în bagatelizări și banalizări, în simbolică de carnaval și totodată în naturalism brutal.

Iată cîteva fragmente tipice:

„Am ieșit să mă mai distrez nițel și m-am nimerit la o înmormîntare... Cred că-i un pătrar de veac de cînd n-am mai fost la cimitir; ăsta loc!

În primul rînd, acolo-i duh. Au picat vreo cincisprezece morți. Lințolii de felurite prețuri; ba și două catafalcuri: pentru un general și pentru nu știu ce cucoană. O grămadă de figuri îndurerate, dar și multe pe care citeai o tristețe prefăcută, iar mulți alții își arătau voioșia pe față. Cler berechet, deh caștigul... Dar de duh, e duh. N-aș vrea să fiu față duhovnicească aici. (Joc de cuvinte profanator tipic pentru acest g e n.)

„Am privit cu fereală chipurile morților, că, deh, nu mă puteam bizui pe sensibilitatea mea. Unii au o expresie blîndă, dar mai sînt și alții cu expresie neplăcută, în genere, zîmbete urî te,, iar unele chiar foarte...”

„Am ieșit în timpul slujbei, să mă plimb nițel dincolo de poartă. Numaidecît alături e un azil de bătrîni, iar ceva mai încolo ran restaurant. Nimic de zis, un local drăguț: avea și gustări și de toate. Se îndesau acolo și numeroși din cei veniți să proho-d e a s c ă. Am constatat multă voioșie și

sinceră însuflețire. Am mâncat și am băut” (X, 343-344).

Am subliniat prin distanțare locurile unde se intensifică la maximum nuanțele de familiarizare și profanare, asociațiile oximorone, mezialianțele, minimalizarea, naturalismul și simbolica. Le înfîlmăm la tot pasul de-a lungul întregului text, un model destul de condensat pentru stilul menippeei carnavalizate. Să ne amintim de semnificația simbolică a asocierii ambivalențe moarte - rîs (aici, voioșie) - ospăț (aici „am mâncat și am băut1).

Urmează o meditație scurtă și cam încurcată a povestitorului aciuat pe o piatră de mormînt; gîndurile sale fug de la tema mirării la tema respectului, de care contemporanii lui s-au lepădat. Această meditație este importantă pentru a înțelege concepția autorului. În continuare, este dat următorul amănunt naturalist și totodată simbolic:

„Pe piatră, lîngă mine se afla o tartină mîncată în cată numai pe jumătate: părea stupid și deplasat cum sta acolo. Am aruncat-o jos, pe pămînt, căci nu era pîinea, ci doar o tartină. De altfel, dacă nu mă înșel, nu e păcat dacă fărîmi pîinea pe pămînt, pe podea e păcat. O să mă dumiresc eu în calendarul lui Suvorin” (X, 345).

Acest amănunt strict naturalist și profanator - o tartină mîncată pe jumătate, aruncată pe un mormînt - oferă autorului prilejul de a recurge la simbolica de tip carnalesc: să fărîmi pîinea pe pămînt este un lucru îngăduit, semnificînd însămînțarea, fructificarea, pe podea însă nu-i voie, podeaua este un tărîm sterp.

Apoi începe desfășurarea unui subiect fantastic, care creează o anacriză de o extraordinară forță (în paranteză fie spus, Dostoievski este un neîntrecut maestru al anacrizei). Povestitorul trage cu urechea la discuția morților din morminte. Așa află că viața lor mai continuă cîtăva vreme și în țărîină. Răposatul filozof P1 a-t o n Nikolaievici (aluzie la „dialogul socratic”) dă acestui fenomen următoarea explicație:

„El (Platon Nikolaievici - M.B.) explică aceasta printr-un fapt foarte simplu, și anume că sus, pe cînd mai trăiam, socoteam în mod greșit moartea de acolo drept moarte. Aici trupul se înviorează parcă din nou, rămășițele vieții se concentrează, dar numai în conștiință. Viața, nu știu

cum să spun, pare să continue în virtutea inerției. Totul se concentrează, după părerea sa, undeva în conștiință și mai continuă vreo două, trei luni... uneori chiar și o jumătate de an... așa bunăoară este aicea unul care s-a descompus aproape cu totul, dar, cam o dată la șase săptămîni, mormăie și el un cuvînt; firește, ceva fără noimă despre nu știu ce bobok: «Bo-bok, bobok» - dar asta înseamnă că și în el scînteia vieții mai pîlpîie pe nesimțite...” (X, 354).

Se creează o situație nemaiauzită: ultima viață a conștiinței (două-trei luni înainte de a adormi definitiv), liberată de toate condițiile, pozițiile, obligațiile și legile existenței obișnuite, este, ca să spunem așa, o viață în afara vieții. Cum o vor folosi oare „morții de astăzi”? Iată anacriza, care provoacă conștiințele morților la destăinuiri complete, fără reticențe, de o libertate deplină. Și ele se destăinuiesc.

În fața noastră se desfășoară o scenă tipică pentru infernul carnavalizat al menippeelor: mulțimea destul de pestriță a morților, incapabili să se emancipeze nu-maidecît de pozițiile și raporturile lor ierarhice de pe pămînt, conflictele comice izvorîte din această situație, certurile, scandalurile; pe de altă parte, libertățile de tip carnavalesc, conștiința totalei iresponsabilități, erotica fără perdea a lumii din morminte, rîsul din coșciuge („...cadavrul generalului se scutura de rîs, de mai mare dragul”) etc. Tonul violent carnavalesc al acestei paradoxale „vieți în afara vieții” îl dă din capul locului preferansul, jucat în mormîntul pe care s-a așezat povestitorul (firește „pentru distracție”, fără bani). Toate acestea sînt trăsături tipice ale genului.

„Rege” al acestui carnaval al morților este baronul Klinevici, „un ticălos din presupusa elită” (cum își spune chiar el). Reproduc cuvintele sale, care pun în lumină anacriza și utilizarea ei. Plin de dispreț pentru interpretările morale ale filozofului Platon Nikolaievici (repetate de către Lebezeatnikov), el declară:

„Ajunge, și pe urmă, sînt sigur că totu-i o gogomănie. Principalul sînt cele două, trei luni de viață și la urma urmei - boboc. Propun tuturor să petrecem aceste două luni cît mai plăcut posibil și în acest scop să ne fixăm cu toții pe alte principii. Domnilor! Propun să lepădăm orice rușine!”

Aflînd sprijin unanim din partea morților, el dezvoltă ceva mai departe ideea în felul următor:

„Deocamdată aș vrea să nu mințim. Atîta vreau, fiindcă ăsta-i esențialul. Pe pămînt e imposibil să trăiești fără să minți, căci viața e sinonimă cu minciuna; dar aici să nu mințim ca să avem de ce rîde. Ei drăcie, mormîntul înseamnă el ceva! Să istorisim toți în gura mare povestea noastră, lă-sînd deoparte orice rușine. Eu, inițial, o să vă spun povestea mea. Știți, eu sînt un senzual. Colo deasupra, totul era legat cu sfori putrede. Jos cu ele, și haideți să trăim aceste două luni în cel mai nerușinat adevăr! Să ne dezgolim și să ne despuiem!

- Să ne despuiem! - s-au pornit a striga în cor” (X, 355-356).

Brusc, dialogul morților este întrerupt într-o manieră carnavalescă:

„Deodată am strănutat. Lucrul s-a întîmplat pe neașteptate și fără nici o intenție, dar a produs un efect uimitor: toate au amuțit, exact ca într-un cimitir, totul s-a spulberat ca un vis. S-a așternut o tăcere cu adevărat mormîntală.”

Reproduc și ultima apreciere a povestitorului, interesantă prin tonul ei:

„Noi, nu pot admite așa ceva, zău că nu! Bobok nu mă sperie (iată-l și pe Bobok!)

Desfrînarea în acest loc, desfrînarea ultimelor nădejdi, desfrînarea unor mizerabile leșuri în plină putrefacție și fără să cruțe măcar ultimele clipe ale conștiinței! Li s-au dat, li s-au dăruit aceste clipe și... Și mai ales, mai ales într-un loc ca ăsta! Nu, nu pot admite așa ceva...” (X, 357-358).

Aici în vorbirea povestitorului pătrund cuvinte și intonații aproape curate, aparținînd unui alt glas, adică autorului, dar se întrerup brusc la cuvîntul „și...”.

Povestirea are sfîrșitul unui foileton de jurnal:

„Am s-o duc la *Grajdantin*; acolo au dat chiar și portretul unui redactor. Cine știe, poate mă publică”.

Iată, așadar, la Dostoievski o menippee aproape clasică. Genul e susținut aici cu o uimitoare profunzime și plenitudine. Ba am putea spune că menippeea își dezvăluie în această povestire posibilitățile optime, că se realizează la maximum. Nu e vorba, firește, de stilizarea unui gen asfințit.

Dimpotrivă, în această operă a lui Dostoievski menippeea continuă să trăiască din plin viața ei ca gen.

Pentru că viața unui gen constă tocmai în permanenta sa renaștere și modernizare în opere originale. Or, *Bobok* al lui Dostoievski este o operă profund originală. Dostoievski n-a scris aici o parodie la acest gen, ci l-a folosit cu o destinație directă. Trebuie menționat însă că din totdeauna, chiar și în Antichitate, menippeea s-a parodiat în oarecare măsură pe ea însăși. Elementul au-toparodierii este una din trăsăturile genului, și totodată una din cauzele neobișnuitei sale viabilități.

În această ordine de idei să examinăm problema eventualelor surse ale genului, care l-au inspirat pe Dostoievski. Esența fiecărui gen se înfăptuiește și se manifestă în toată plenitudinea numai în diferitele lui varietăți ce se formează de-a lungul dezvoltării istorice a genului dat. Cu cât aceste varietăți sînt mai accesibile artistului, cu atît mai bogat și mai mlădiu poate mînuî limbajul specific genului (căci limbajul unui gen este o entitate concretă și istorică).

Fin și temeinic cunoscător al posibilităților menippeei, Dostoievski poseda simțul acestui gen într-un mod extraordinar de profund și diferențiat. Spre a înțelege mai afund particularitățile de gen ale creației sale și totodată a cuprinde mai bine dezvoltarea tradiției genului pînă la el, ni se pare foarte important să urmărim filiera tuturor contactelor probabile ale lui Dostoievski cu diversele varietăți ale menippeei.

Dostoievski datorează un contact mai direct și mai strîns cu varietățile menippeei antice literaturii antice creștine, adică *Evangheliile*, *Apocalipsului*, *Vieților sfinților* etc. Dar el a cunoscut fără îndoială și modelele clasice ale menippeei antice, printre care foarte probabil menippeea lui Lucian *Menipp*, sau *Călătorie în împărăția de apoi*, precum și *Dialogurile morților* de același autor (un mănunchi de mici satire dialogate). În aceste scrieri apar diverse tipuri de conduită a morților în condițiile împărăției de apoi, adică ale infernului carnavalizat. Trebuie spus că Lucian, „Voltaire al Antichității”, era larg cunoscut încă în Rusia secolului al XVIII-lea 1 și a generat numeroase imitații, iar situația cu „întîlnirea în lumea de apoi” a devenit un loc comun nu numai în literatură, dar pînă și în temele de școală.

Nu este exclus ca Dostoievski să fi cunoscut și menippeea lui Seneca
Prefacerea în dovreac. Găsim la

1 *Dialoguri în împărăția morților* au scris în secolul al XVIII-lea Sumarakov și chiar A.V. Suvorov, viitorul comandant de oști (vezi A.B. CynopoB, *Paseoeopbi e Hapemee Mepmeux Meoxdy AAeKcandpoM MaKedoncKUM u PepocmamoM*, 1735).

Dostoievski trei momente consonante cu această satiră: 1) „voioșia pe față” a publicului venit să petreacă morții la cimitir, inspirată poate de un episod din Seneca: în zborul său din Olimp spre infern, Claudiu, poposind pe pământ, nimerește la propria sa înmormântare și se convinge că toți cei veniți să-l petreacă sînt în culmea voioșiei (cu excepția cîrcotașilor); 2) jucărea preferansului „în gol”, a fost și ea inspirată poate de Claudiu, care joacă zaruri în infern, de asemeni „în gol” (zarurile se rostogolesc înainte de a fi zvîrlite); 3) detronarea naturalistă a morții la Dostoievski evocă și mai brutal zugrăvirea naturalistă a morții lui Claudiu, care își dă duhul în timpul ce-și deșartă pîntecull.

Nu încape îndoială că Dostoievski a cunoscut oarecum mai îndeaproape și alte opere de același gen ale Antichității, ca *Satyricon*, ca *Măgarul de aur* etc. 2.

Numeroase și diverse puteau fi la Dostoievski izvoarele vest-europene ale genului, care să-i dezvăluie bogăția și varietatea menippeei. Cunoștea probabil me-nippeea lui Boileau *Eroii unui roman* (polemică literară), știa poate și satira polemic-literară a lui Goethe *Zei, eroi și Wieland*. A cunoscut, desigur, și „dialogurile morților” aparținînd lui Fenelon și Fontenelle (Dostoievski a fost un excelent cunoscător al literaturii franceze). Toate aceste satire se axează pe zugrăvirea împărăției de apoi, adoptînd în exterior forma antică a acestui gen (mai ales cea creată de Lucian).

Menippeele lui Diderot, bunăoară, libere ca formă exterioară, dar tipice în ceea ce privește esența genului,

1 E adevărat, comparațiile de acest fel nu pot fi socotite drept argumente hotărîtoare. S-ar putea ca toate aceste elemente de similitudine să fi fost generate de logica genului însuși, mai ales de logica detronărilor, a diminuărilor și mezalianțelor carnavalești.

* Deși pare îndoielnic, totuși nu este exclus ca Dostoievski să fi cunoscut și satirele lui Varro. În 1865, a apărut o ediție științifică completă a fragmentelor din Varro (*Riese, Varronis Saturarum Menippearum reliquiae*, Leipzig, 1865). Volumul a trezit interes nu numai în cercurile filologice de strictă specialitate, și s-ar putea ca Dostoievski să-i fi aflat conținutul prin terțe persoane, în timpul șederii sale în străinătate, sau de la filologi ruși dintre cunoștințele sale.

prezintă un deosebit interes pentru descifrarea tradițiilor de gen în opera lui Dostoievski. Dar tonul și stilul povestirii lui Diderot (uneori în spiritul literaturii erotice din secolul al XVIII-lea) diferă, bineînțeles, de al lui Dostoievski. În *Nepotul lui Rameau* (în fond, o menip-pee, din care lipsește însă elementul fantastic), motivul mărturisirilor absolut fățișe, fără urmă de căință, consună cu motivul din *Bobok*. De altfel, însăși figura nepotului lui Rameau, un fățiș „tip rapace” care socoate morala publică drept „frînghii putrede” și nu recunoaște decît „adevărul neobrăzat”, este în unison cu figura lui Klinevici.

Dostoievski a cunoscut și o altă varietate a menippeei libere, aceea din „romanele filozofico” ale lui Voltaire. Acest tip de menippee se apropie foarte mult de xinele aspecte ale operei sale (Dostoievski a intenționat chiar să scrie un *Candide rus*.

Menționăm ce uriașă însemnătate a avut pentru Dostoievski tradiția dialogului la Voltaire și Diderot, care-și trage originea din „dialogul socratic”, din menippea antică și în parte din diatribă și soliloc.

Un alt tip de menippee liberă, cu elemente fantastice și de basm, a fost reprezentat prin creația lui Hoffmann, care a exercitat o influență substanțială asupra tînărului Dostoievski. El și-a îndreptat atenția și asupra nuvelor lui Edgar Poe, în esență înrudite cu menippeea. În articolul său *Trei povestiri de Edgar Poe*, Dostoievski a subliniat pe bună dreptate particularitățile acestui scriitor, pe care le regăsea și la el însuși:

„El își alege aproape întotdeauna realitatea cea mai ieșită din comun, pune pe eroul său în situația exterioară ori psihologică cea mai neobișnuită, dar cu ce putere de pătrundere, cu cîtă veracitate de-a dreptul uimitoare povestește despre starea de suflet a acestui om!” 1

I.M. JтoсToeBCKHfl,- TŢOAHoe coapanue xydootcecmahbtx npopneedenuu, nc-jт pefl. B. ToMaueBCKOpo H K. XajiafiaBa, t. XIII, ed. cit., p. 523.

În această caracterizare Dostoievski se referă, ce e drept, la un singur aspect al menippei - crearea unei situații de subiect excepționale, adică a unei anacrizi provocatoare, dar este tocmai aspectul pe care marele scriitor îl desemna totdeauna ca fiind principala particularitate distinctivă a propriei sale metode de creație.

Analiza noastră (incompletă) a genurilor care i-au servit lui Dostoievski ca izvor de inspirație demonstrează că el a cunoscut sa-J putea să cunoască feluritele varietăți ale menippei, gen extrem de plastic, bogat în posibilități, excepțional de adecvat pentru a pătrunde „profundzimile sufletului omenesc” și pentru a aborda cu toată stringența „problemele finale”, despuiate de orice veșmânt.

Povestirea *Bobok* dovedește că esența genului menippei răspundea admirabil tuturor tendințelor artistice fundamentale ale lui Dostoievski. În privința genului, *Bobok* este una din operele sale cheie.

Să ne îndreptăm atenția în primul rînd asupra următorului fapt. Deși este una dintre povestirile cele mai scurte ale lui Dostoievski, *Bobok* constituie, am putea spune, microcosmul întregii sale opere. Aici apar, într-o formă nudă și extrem de acută, foarte multe idei, teme și chipuri dintre cele mai importante pentru întreaga operă dostoievskiană, considerată atît prin scrierile anterioare acestei povestiri, cît și prin cele care i-au urmat: ideea că „totul este îngăduit” de vreme ce nu există Dumnezeu și nemurirea sufletului (una din imaginile de idei directe în creația sa); legată de ea, tema spovedaniei fără cîință și tema „adevărului neobrăzat”, care străbate ca un fir întreaga operă a scriitorului, începînd cu *însemnări din subterană*; tema ultimelor momente ale conștiinței (legată în alte opere de tema pedepsei capitale și a sinuciderii); tema conștiinței ajunsă în pragul nebuniei; tema voluptății care s-a strecurat în sferele superioare ale conștiinței și gîndirii; tema vieții total „lipsite de tîlc” și a „nevredniciei” atunci cînd este ruptă din rădăcini de popor, de credința lui etc. Toate aceste teme și idei sînt concentrate sub o formă nudă și condensată în

cadrul aparent strimț al acestei povestiri.

De asemeni și personajele ei centrale (într-adevăr, puține la număr) consună cu celelalte personaje din opera lui Dostoievski. Klinevici, bunăoară, repetă într-o formă simplificată, dar mai acută, pe cneazul Valkovski, pe Svidrigailov și pe Feodor Pavlovici; povestitorul („o-persoană”) este o variantă a „omului din subterană”, ne par oarecum familiari și generalul Pervoedov, și bătrînul demnitar lubric, care a risipit o sumă fabuloasă din tezaurul țării destinată „văduvelor și orfanilor”, și lingăul Lebezeatnikov, și inginerul progresist, dornic „să rînduiască viața de aici pe temeiuri înțelepte”.

Printre morți ocupă un loc deosebit „un om de jos” (un băcan înstărit); numai el a păstrat legătura cu poporul și cu credința lui, de aceea se comportă cuviincios și în mormînt, moartea este pentru el o taină, iar toate cîte se petrec printre morții desfrînați din jurul său le tălmăcește drept „patimile sufletului” și așteaptă cu nerăbdare „parastasul de patruzeci de zile” („De-ar veni mai repezior ziua parastasului, s-aud deasupra mea glasurile lor înlăcrimate, bocetele nevestii și plînsul molcom al copiilor!...”). Cuvința precum și stilul de vorbire cucernic al acestui om de jos, în opoziție cu conduita deplasată, cinică și familiară a tuturor celorlalte personaje (vii și moarte), prefigurează oarecum viitorul chip al hagiului Makar Dolgoruki, deși aici, în condițiile

1 Generalul Pervoedov nici în groapă nu reușește să renunțe la conștiința demnității lui de general, drept care protestează categoric, în numele acestei demnități, împotriva propunerii lui Klinevici „de a lăsa deoparte rușinea”; cu acest prilej declară: „l-am slujit pe suveranul meu”. În *Demonii* există o situație similară, dar în sfera reală, terestră: generalul Drozdov, aflîndu-se printre nihiști, pentru care însuși cuvîntul „general” echivalează cu o poreclă injurioasă, apără cu aceleași cuvinte demnitatea sa de general. Ambele episoade sînt tratate în plan comic»

menippeei, „cuvinciosul” om de jos trădează o ușoară notă de ridicol și pare cam nelalocul lui.

Mai mult, lăuntric infernul carnavalizat din *Bobok* armonizează perfect cu scenele de scandal și catastrofă, care dețin un loc atît de important în mai

toate operele lui Dostoievski. Aceste scene, care survin îndeobște în saloane, sînt desigur mult mai complexe, mai colorate, abundă în contraste carnavalești, mezalianțe frapante și excentricități, în încoronări și detronări autentice, dar în esență sînt similare: aici ca și acolo plesnesc (ori slăbesc măcar pentru o clipă) „sforile putrede” ale minciunii oficiale și personale, iar sufletele omenеști apar în toată goliciunea lor, înspăimîntătoare ca în infern, sau, dimpotrivă, luminoase și curate. Oamenii se văd scoși pentru o clipă din condițiile obișnuite ale vieții lor, întocmai ca în piața carnavalului ori în infern, și descoperă un nou sens, mai aproape de adevăr, în propria lor ființă și în raporturile dintre ei.

Așa este, bunăoară, faimoasa scenă de la onomastica Nastasiei Filippovna (*Idiotul*), în care regăsim totodată și rezonanțe exterioare similare cu ale povestirii *Bobok*: Ferdișcenko (aidoma dracului mărunț din mistere) propune un joc de societate: fiecare să istorisească cea mai urîtă faptă din cîte a săvîrșit în viața lui (compară cu v sugestia lui Klinevici: „Să istorisim toți în gura mare povestea noastră, lăsînd deoparte orice rușine”). De fapt, poveștile istorisite nu au justificat așteptările lui Ferdișcenko, dar jocul a contribuit la pregătirea acelei atmosfere de carnaval în care se produc schimbări bruște în destinele și fizionomia oamenilor, în care sînt demascate socoteli cinice și răsună, familiar ca în piața publică, nimicitorul monolog al Nastasiei Filippovna. Desigur, nu ne referim aici la sensurile adinei, moral-psihologice și sociale, ale acestei scene; ne interesează în special aspectele ei de gen, acele armonici carnavalești ce se deslușesc aproape în fiecare personaj și în fiecare cuvînt (în pofida realismului și motivării lor): ne mai interesează, de asemeni, cel de al doilea plan al pieței carnavalului (și al infernului carnavalizat), care se întrezărește parcă prin țesătura realistă a acestei scene. Voi cita și o altă scenă evident carnavalizată, cu scandaluri și discreditări, de la parastasul lui Marmeladov (din *Crimă și pedeapsă*). Sau scena mult mai complexă din salonul foarte monden al Varvarei Petrovna Stavroghina, în *Demonii*, cu participarea „șchioapei” cea t slabă de minte, cu intervenția fratelui ei, căpitanul Le-, beadkin, cu prima apariție a „demonului” Piotr Ver-hovenski, cu exaltata excentricitate a Varvarei Petrovna, cu demascarea

și alungarea lui Stepan Trofimovici, criza de isterie și leșinul Lizei, palma pe care Șatov o dă lui Stavroghin etc. Tot ceea ce se petrece aici este neașteptat, nepotrivit, inadmisibil și incompatibil cu desfășurarea „normală” a vieții. Este exclus să ne imaginăm o scenă similară într-un roman de L. Tolstoi, de exemplu, ori de Turgheniev. Pentru că nu avem în față un salon select, ci o piață publică, cu logica ei, specifică vieții de carnaval. În sfârșit, țin să evoc scejniașgandar luiiL-diB--?hiUa. jstȘIȘtului ȘSSiH13 (*Frații Karamagov*), y scenă extraordinar de pregnantă prin coloritul ei carnavalesc propriu menippeei.

Aceste scene de scandaluri, care ocupă un loc foarte important în operele lui Dostoievski, au întâmpinat aproape invariabil o apreciere negativă din partea contemporanilor l; o întâmpină de altfel și în prezent. Ele păreau și par neverosimile sub raportul vieții și nemotivate din punct de vedere artistic. Criticii le găseau de multe ori explicația în afinitatea autorului pentru artificii de efect, de ordin pur exterior. În realitate înST, aceste scene corespund într-un tot spiritului stilului întregii opere dostoievskiene. De asemenea, sînt profund organice, nu au în ele nimic născocit: atit în ansamblu

1 Chiar și din partea unor contemporani competenți și binevoitori, cum a fost A.N. Maikov.

cît și în fiecare detaliu, ele se întemeiază pe logica artistică într-un tot consecventă a acelor acte și categorii carnavalești, pe care le-am caracterizat mai sus și care s-au infiltrat de-a lungul veacurilor în ramura carnavalizată a prozei artistice. Ele au la bază o puternică viziune carnavalescă a lumii, care dă sens tuturor amănuntelor în aparență absurde și surprinzătoare ale acestor scene, le înnoadă și creează adevărul lor artistic.

Datorită subiectului său fantastic, *Bobok* realizează această logică de factură carnavalescă într-o formă oarecum simplificată (potrivit exigențelor genului), dar izbitoare și denudată, și de aceea poate servi drept comentariu la fenomene mai complexe dar similare din creația lui Dostoievski.

Povestirea *Bobok* adună, întocmai ca un focar, razele convergente, reflectate de scrierile lui Dostoievski anterioare ei, precum și de cele care

i-au urmat. *Bobok* a putut deveni un astfel de focar numai pentru că este o menippee. Toate componentele creației lui Dostoievski se simt în elementul lor în această povestire, al cărei cadru restrâns s-a dovedit, precum am văzut, foarte încăpător. J

Să nu uităm că menippeea este genul universal al problemelor finale. Acțiunea ei se petrece nu numai „aici” și „acum”, ci în întregul univers și în eternitate: pe pământ, în infern și în cer. Lapoșto-ievski, menippeea se apropie de mister, care nu este altceva decât o variantă, un alt aspect al menippeei, înscris în dramaturgia medievală. Participanții la acțiunea dostoievskiană se află îndeobște în prag (în pragul vieții și morții, al minciunii și adevărului, al înțelepciunii și nebuniei). Ei sînt prezentați în chip de glasuri ce răsună să-i audă „pământul și cerul”. Ideea-imagine centrală evocă și ea misterele medievale (ce-i drept, în spiritul mistereleor eleuxine): „morții de astăzi” sînt ca sămînța stearpă aruncată în pământ: nu sînt în stare nici să moară (adică să se purifice, să se ridice deasupra propriei lor fapte), nici să renască reînnoiți (adică să dea rod).

Cea de a doua operă-cheie sub raportul genului este la Dostoievski *Visul unui om ridicol* (1877).

Prin esența genului ei, această scriere se trage și ea din menippee, dar din alte varietăți ale acesteia, și anume din „satira visurilor” și din „călătoriile fantastice” cu elemente utopice. Dezvoltarea ulterioară a menippeei oferă numeroase exemple de asociere a celor două varietăți.

Visul cu interpretare artistică neepopeică, așa cum am mai spus, și-a făcut intrarea în literatura europeană în genul „satirei menippee” (și în general în domeniul serios-ilarului). În epopee, visul nu destrăma unitatea vieții zăgrăvite și nu crea un plan secund; el nu destrăma nici simpla integritate a figurii eroului. Visul nu era prezentat ca o altă viață posibilă, în opoziție cu viața obișnuită. Această prezentare, în opoziție (sub un unghi de vedere sau altul), apare pentru prima oară în menippee. Visul este introdus aici tocmai ca o posibilitate a unei vieți trăite cu desăvîrșire altfel, organizate pe temeiul altor legi decât viața obișnuită (uneori de-a dreptul ca „o lume întoarsă pe dos”). Viața văzută în vis insolitează viața obișnuită, impunînd înțelegerea și prețuirea ei după alte criterii (în lumina noii

posibilități pe care ai întrezărit-o). În vis și omul devine alt om, își descoperă noi posibilități (și mai bune și mai rele), își pune la încercare și își verifică eul. Uneori visul e construit ca o directă încoronare-detronare a omului și a vieții.

Prin urmare, visul creează o situație excepțională, de neconceput în viața obișnuită, care urmărește același principal obiectiv al menippeeii - încercarea ideii și a omului ideii.

Tradiția menippeeană a utilizării visului pe plan artistic își continuă existența și în cadrul dezvoltării ulterioare a literaturii europene, în diferite variante și cu diverse nuanțe: în „vedeniile de vis” ale literaturii medievale, în satirele grotești din secolele al XVI-lea și al XVII-lea (deosebit de pregnante la Quevedo și la Grim-melshausen), în utilizarea feeric-simbolică la romantici, (totodată și în lirica plină de originalitate a visurilor lui Heinrich Heine), în utilizarea psihologică și social-uto-pică din romanele realiste (la George Sand, la Cernîșevski). Trebuie menționată mai ales importanta varietate a viselor-criză care duc omul la renașterea. și la înnoirea sa (această varietate a visului a fost întrebuințată și în dramaturgie, de către Shakespeare, de către Calderon, iar în secolul al XIX-lea de către Grill-parzer.

Dostoievski a uzat pe scară foarte largă de posibilitățile artistice ale visului, aplicându-l aproape în toate-variantele și cu toate nuanțele lui. Poate că în întreaga literatură europeană nu găsim scriitor în a cărui operă visele să joace un rol atât de substanțial ca la Dostoievski. Să ne amintim de visele lui Raskolnikov, Svidri-gailov, Mîșkin, Ippolit, ale adolescentului, ale lui Ver-silov, Aleoșa și Dmitri Karamazov și de rolul ce le revine în realizarea concepției ideatice a respectivelor romane. La Dostoievski predomină visul-criză. În această varietate se include și visul unui „om ridicol”.

Cît privește varietatea de gen a „călătoriilor fantastice”, întrebuințată în *Visul unui om ridicol*, s-ar putea ca Dostoievski să fi cunoscut opera scriitorului Cy-rano de Bergerac *O altă lume*, sau *Statele și imperiile Lunii* (1647-1650). Povestitorul descrie paradisul terestru din Lună, de unde a fost izgonit pentru necuviință. În peregrinările lui pe Lună este însoțit de

„demonul lui Socrate”, ceea ce îngăduie autorului să introducă elementul filozofic (în spiritul materialismului lui.

Gassendi). Ca formă exterioară, opera lui Bergerac este un adevărat roman filozofico-fantastic.

Tot atât de interesantă este și menippeea lui Grim-melshausen *Der fliegende Wandersmann nach dem Monde* (Zborul călătorului spre lună, aprox. anul 1659), care a avut aceeași sursă de inspirație cu volumul lui Cyrano de Bergerac. La Grimmelshausen are prioritate elementul utopic. Autorul zugrăvește uimitoarea curățenie sufletească și dragoste de adevăr a selenilor, care nu cunosc viciul, crima, minciuna, în ținuturile lor domnește veșnic primăvara, ei trăiesc mult, iar moartea o întâmpină cu vesele petreceri în mijlocul prietenilor. Copiii cu înclinații vicioase din naștere sînt expediați pe Pămînt, ca să nu pervertească societatea lunară. Autorul indică data exactă a sosirii eroului pe Lună (ca și la Dostoievski, data visului).

Fără îndoială, Dostoievski a cunoscut menippeea lui Voltaire *Micromegas*, și ea plasată pe linia fantastică a menippeei, linie care insolitează realitățile pămîntului.

În *Visul unui om ridicol*, ne impresionează în primul rînd extraordinarul universalism al acestei opere și totodată uimitoarea ei concizie, admirabilul ei laconism artistic și filozofic. Nu găsim în ea nici urmă de largă argumentație discursivă. Aici se manifestă în mod strălucit iscusința fără seamăn a lui Dostoievski de a vedea și de a simți ideea ca artist, iscusință despre care am vorbit în capitolul precedent. În fața noastră apare aici un adevărat artist al ideii.

Visul unui om ridicol oferă o sinteză completă și profundă a universalismului menippeei, genul problemelor finale ale concepției despre lume, cu universalismul misterului medieval, care zugrăvește ursita speței umane: raiul pămîntesc, căderea în păcat, ispășirea. Înrudirea intimă a acestor două genuri, legate între ele, desigur, și printr-o înrudire de natură istorico-genetică, apare în mod evident în *Visul unui om ridicol*. Sub raportul genului însă, aici predomină tipul menippeei antice. De altfel, și în ansamblu *Visul unui om ridicol* e dominat de spiritul Antichității și nu al creștinismului.

Ca stil și compoziție, *Visul unui om ridicol* se deosebește destul de sensibil de *Bobok*, conținând importante elemente de diatribă, confesiune și predică. De altfel, complexul de genuri este o trăsătură caracteristică pentru întreaga operă dostoievskiană.

Partea centrală a povestirii o formează relatarea visului. Cu acest prilej citim o admirabilă caracterizare, cum s-ar spune, a specificului compoziției viselor:

„...Se făcea ca de obicei în vise, când sari peste spațiu și timp și peste legile vieții și ale rațiunii și nu te oprești decît în punctele după care îți tînjește inima” (X, 429).

Aceasta este, de fapt, o perfectă caracterizare a metodei de compoziție în arhitectonica menippeei fantastice. Mai mult, cu unele limite și rezerve, această caracterizare poate fi extinsă și asupra întregii metode artistice dostoievskiene. Dostoievski exclude aproape cu desăvîrșire din operele sale timpul istoric și biografic relativ continuu, adică timpul strict epic; el îl „escaladează”, concentrînd acțiunea în punctele de criză, de cotitură și de catastrofă, cînd clipa are o valoare lăuntrică e-gală cu „bilionul de ani”, deci pierde limitarea temporală. El sare de fapt și peste spațiu, concentrînd acțiunea numai în două „puncte”: î n p r a g (în ușa, la intrare, pe scară, în coridor etc), unde se produce criza și cotitura, sau în p i a ț ă, de obicei înlocuită cu salonul (sala de bal, sufrageria), unde survine catastrofa și scandalul. Aceasta este, de altfel, concepția lui artistică despre spațiu și timp. El escaladează adeseori chiar și verosimilul empiric cel mai elementar, și logica aparent rezonabilă de suprafață. Tocmai de aceea simte o atracție atît de puternică pentru genul menippeei.

Pentru metoda de creație a lui Dostoievski, artist al ideii, sînt caracteristice și următoarele cuvinte ale „omului ridicol”:

„...Am văzut adevărul, nu că l-aș fi plăsmuit cu mintea, ci l-am văzut aievea, l-am văzut, și chipul său viu mi-a umplut sufletul pe vecie” (X, 440).

Prin tematica sa, *Visul unui om ridicol* poate fi considerat ca o enciclopedie aproape completă a principalelor teme abordate de Dostoievski; în același timp, toate temele abordate în nuvelă, ca și metoda de formulare artistică a acestor teme sînt extrem de caracteristice pentru

genul carnavalizat al menippeeii. Să zăbovim asupra câ-torva dintre ele.

1. Din figura centrală a „omului ridicol” răzbate vădit imaginea ambivalență - serios-ilară - a „nerodului înțelept” și a „bufonului tragic” din literatura carnavalizată. Dar această ambivalență, ce-i drept într-o formă de obicei mai atenuată, este proprie tuturor eroilor lui Dostoievski. S-ar spune că gândirea sa artistică nu-și imagina entitate umană care să nu posede anumite ciudățenii (în diferitele variante). Lucrul acesta apare cel mai limpede în chipul lui Mișkin. Dar și toți ceilalți eroi principali din Dostoievski, ca Raskolnikov, Stavroghin, Versilov sau Ivan Karamazov, au totdeauna „o notă de ridicol”, deși într-o doză mai mult sa-a mai puțin redusă.

Repetăm, Dostoievski artistul nu concepea omul ca pe o entitate monocromă. În prefața la *Frații Karamazov* (Din partea autorului), el susține chiar că ciudățenia ar avea un fond istoric deosebit: „Fiindcă un om ciudat, departe de a fi «totdeauna» un caz particular, izolat, de multe ori s-ar putea ca tocmai el să dețină cele mai caracteristice trăsături ale epocii sale, în timp ce contemporanii lui să fi fost smulși, dintr-o cauză sau alta, de o răbufnire năprasnică de vînt din ansamblul vieții...” (*Frații Karamazov*, E.L.U., Buc, 1965, p. 4).

Această ambivalență apare în figura „omului ridicol” nudă și subliniată, în concordanță cu spiritul menippeeii.

O altă trăsătură extrem de caracteristică pentru Dostoievski este deplina conștiință de sine a „omului ridicol”: nimeni nu știe mai bine decît el însuși că este ridicol („...dacă a fost pe lumea asta un om care să știe mai bine decît oricare altul că sînt un caraghios, apoi acela am fost chiar eu...”). El începe să predice raiul pe pămînt, deși este perfect conștient de irealizarea lui: „Ți-oi mai spune ceva: da, măcar că asta n-o să se împlinească nicicînd, și că n-o să fie rai (de! atîta lucru mai pricep și eu!), ei bine, eu tot am să-l predic” (X, 441). Este un original care se cunoaște cu toată finețea pe sine însuși și pe ceilalți, în care nu se ascunde nici un grăunte de naivitate, care se sustrage finității (căci nu există nimic care să nu poată trece prin filtrul conștiinței sale).

2. Povestirea debutează cu tema absolut tipică pentru menippee, tema

singurului om inițiat în taina adevărului și care, din această pricină, este socotit bezmetic și devine ținta batjocurii unanime. Reproduc admirabilele rînduri de la începutul povestirii:

„Sînt un om ridicol. Mi se zice acum nebunul. Asta ar fi înaintare în grad, dacă nu rămîneau în ochii lor același caraghios ca și altădată. Acum nu mă mai supăr însă, toți mi-s dragi acum, ba și cînd își rîd de mine, și atunci, nu știu cum, dar parcă mi-s mai dragi. Aș rîde și eu laolaltă cu ei, nu chiar de mine, ci de dragul lor, dacă nu m-ar prinde atîta amărăciune cînd mă uit la ei. Și-s amărît fiindcă ei nu știu adevărul, eu însă îl știu. Of, ce cumplit m-apasă că-s singurul care cunoaște adevărul! Dar ei nu pricep asta. Nu, habar n-au” (X, 420).

El este înțeleptul din menippee, purtător al adevărului (Diogene, Menipp sau Democrit din *Romanul lui Hip-pocrat*), cu poziția lui tipică față de restul omenirii, pentru care adevărul nu reprezintă decît nebunie ori prostie; dar, în comparație cu menippeea antică, această poziție este mai complicată și mai adîncită. Cu diferite variații și diverse nuanțe, ea este proprie tuturor eroilor principali ai lui Dostoievski, de la Raskolnikov și pînă la Iyan Ka-ramazov, obsesia „adevărului” lor determinîndu-le conduita față de ceilalți și creînd singurătatea aparte a acestor eroi.

3. Mai departe apare teama nepăsării absolute față de întreaga lume, extrem de caracteristică pentru menippeea cinică și cea stoică: „...o crîncenă tristețe mi se cuibărea în suflet din pricina unei chestiuni, care îmi copleșea întreaga făptură peste orice închipuire: mă podidise convingerea că pretutindeni pe lume *e totuna*. Presimțisem asta încă mai demult, dar abia în anul din urmă m-am convins pe deplin așa, dintr-o dată. Brusc mi-am dat seama că mi-ar fi *totuna* dacă lumea ar exista sau dacă nicăieri n-ar fi nimic. Am început să deslușesc și să simt cu toate fibrele ființei mele că *în jurul meu nu era nimic*” (X, 421).

Această indiferență universală și presentimentul neantului îl duce pe „omul ridicol” la gîndul sinuciderii. Avem în fața noastră una din multiplele variațiuni ale temei lui Kirillov.

4. Urmează tema ultimelor ceasuri din viață premergătoare sinuciderii (una din temele directe ale creației lui Dostoievski). Această temă apare

aici nudă și subliniată, în concordanță cu spiritul menippeei.

După ce a luat hotărîrea nestrămutată de a-și pune capăt zilelor, „omul ridicol” întîlnește în stradă o fetiță care îi imploră ajutorul. „Omul ridicol” o îmbrîncește cu brutalitate, deoarece se simte absolvit de toate normele și obligațiile existenței umane (precum morții din *Bobok*). Iată cugetările sale.

„Dar de vreme ce mă voi sinucide peste două ore, bunăoară, ce mă interesează pe mine fetița și ce-mi pasă mie de rușine și de toate cîte sînt pe lume!... Tocmai de aceea am bătut din picior și am zbierat ca un sălbatic la biata copilă: «ci află că nu mai știu ce este mila, ba dacă e să săvîrșesc o ticăloșie cruntă, apoi acuma e momentul s-o fac, fiindcă peste două ore totul se va mistui».” Acest experiment moral este caracteristic pentru genul menippeei, dar în aceeași măsură și pentru opera lui Dostoievski.

Meditațiile eroului continuă în felul următor: „Mi-a venit * deodată o idee năstrușnică: că aș fi trăit întîi în lună ori în Marte, și aș fi comis acolo fapta cea mai josnică și mai odioasă din cîte-și poate închipui o minte omenească, că acolo aș fi ieșit pătat și dezonorat din treaba asta, cum numai în vis, într-un coșmar ți se întîmplă uneori să te simți și să te vezi; și dacă m-aș fi trezit după toate astea pe pămînt, păstrînd mai departe conștiința faptei pe care am săvîrșit-o pe altă planetă, dar totodată aș fi știut bine că nu mă voi întoarce nicicînd acolo, și pentru nimic în lume, atunci, privind luna de pe pămînt, mi-ar fi fost oare *totuna* ori nu? Aș fi simțit oare rușinea acelei fapte ori ba?” (X, 425-426). Și Stavroghin, în discuția sa cu Ki-rillov, își pune o întrebare perfect similară, în legătură cu o ispravă săvîrșită în lună (VII, 250). Toate acestea intră în problematica binecunoscută a lui Ippolit (*Idiotul*), a lui Kirillov (*Demonii*), a nerușinării sepulcrale din *Bo-bok*. Mai mult, toate acestea nu sînt decît diversele fațete ale temei „totul este permis” (într-o lume unde nu există Dumnezeu și nemurirea sufletului), una din temele centrale ale întregii creații dostoievskiene, precum și a temei solipsismului etic, legată de prima.

5. Urmează dezvoltarea temei visului-criză, temă centrală (s-ar putea spune proliferatoare de gen); mai exact, tema renașterii și înnoirii omului prin vis, care-i îngăduie să vadă „cu ochii lui” posibilitatea unei vieți complet diferite pe pămînt.

„Da, atunci am avut visul acela, visul meu din trei noiembrie! Acum ei mă necăjesc, zicîndu-mi că n-a fost decît un vis. Dar zău așa, nu-i oare totuna de e vis ori ba, de vreme ce visul ăsta mi-a vestit adevărul? Căci o dată ce ai aflat adevărul și l-ai văzut, știi bine că acesta este și altul nu-i și nu poate fi, indiferent că dormi ori că veghezi. Și ce dacă-i vis, am vrut să isprăvesc cu viața asta pe care voi o ridicați în slăvi, să mă omor, iar visul meu, da, visul meu, mi-a dat de știre că există o viață nouă, măreață, îmborsătată, puternică!” (X, 427)

6. Autorul desfășoară, în cadrul „visului”, în amănunțime, tema utopică a raiului pe pămînt, pe care „o-mul ridicol” îl zărește cu ochii lui și în care trăiește pe o stea necunoscută din depărtările celeste. Descrierea raiului pămîntesc evoluează în spiritul secolului de aur al Antichității, și ca atare este pătrunsă în adînc de viziunea carnavalescă a lumii. Tabloul acestui paradis armonizează în multe privințe cu visul lui Versilov (*Adolescentul*), Foarte caracteristică este credința pur carnavalescă în o-mogenitatea năzuințelor omenirii și în bunătatea firii u-mane, pe care „omul ridicol” o exprimă precum urmează: „Doar toți se îndreaptă către unul și același țel, cel puțin năzuiesc la același lucru, de la înțelept și pînă la ultimul tîlhar, numai drumurile diferă. Este un adevăr vechi, nou este faptul că nici n-aș putea să mă abat de la el. Fiindcă am văzut adevărul, l-am văzut și știu că oamenii pot fi minunați și fericiți fără să piardă capacitatea de a trăi pe pămînt. Nu vreau și nu pot să cred că răul reprezintă starea normală a omului” (X, 440).

Subliniem din nou că, după Dostoievski, adevărul nu poate să fie decît obiectul unei viziuni vibrînd de viață, și nicidecum al cunoașterii abstracte.

7. La sfîrșitul nuvelei răsună tema transformării instantanee a vieții terestre într-o viață de rai, temă extrem de caracteristică pentru Dostoievski (și disecată cu maximă profunzime în *Frații Karamazov*): „Și cînd te gîndești cît de simplu ar fi: într-o bună zi, într-un singur ceas, totul s-ar rîndui deodată! Principalul este să-ți iubești aproapele ca pe tine însuți, ăsta-i lucrul mai de seamă, asta-i totul și nimic altceva nu mai trebuie, îndată ai afla cum să te rostuiești” (X, 441).

8. Menționăm și tema fetei obișnuite, care revine în mai multe din

operele lui Dostoievski: o întâlnim în *Umiliți și obidiți* (Nelly), în visul ce i se arată lui Svidrigailov înainte de a se sinucide, în *Spovedania lui Stavroghin*, în

Soțul etern (Liza); copilul chinuit este una din cele mai importante teme ale romanului *Frații Karamazov* (chipurile copiilor chinuți din capitolul *Răzvrătirea*, chipul lui Iliușecika, „încul plînge” din visul lui Dmitri).

9. Regăsim aici și elemente ale naturalismului de speluncă, de exemplu căpitanul scandalagiu care cerșește pe Nevski-Prospekt (cunoaștem această figură încă din *Idiotul* și din *Adolescentul*), beția, jocul de cărți și bătaia din camera vecină cu odăița prăpădită unde „omul ridicol” își petrece nopțile albe în fotoliul „Voltaire”, complet absorbit de rezolvarea problemelor finale, și unde i se arată visul despre soarta omenirii.

N-am enumerat, desigur, toate temele din *Visul unui om ridicol*, dar cele menționate ajung spre a arăta imensa capacitate ideatică a acestei varietăți de menippe și corespondența ei cu tematica lui Dostoievski.

Visul unui om ridicol nu conține dialoguri exprimate compozițional (cu excepția dialogului vag exprimat cu „ființa necunoscută”), dar vorbirea povestitorului este străbătută de la un capăt la altul de un dialog interior: toate cuvintele sale se adresează propriei ființe, universului, creatorului său l, întregii omeniri. Aici, ca și în misterul medieval, cuvîntul răsună ca să fie auzit în cer și pe pămînt, adică de către întreaga lume.

Acestea sînt cele două opere cheie, unde se conturează cu maximă claritate esența genului în care se încadrează creația lui Dostoievski, gravitînd către menippe și genurile înrudite cu ea.

Am analizat *Bobok* și *Visul unui om ridicol* prin prisma poeticii istorice a genului. Ne-a interesat înainte de toate modul în care se manifestă în aceste opere esența de gen a menippeei. Dar ne-am străduit totodată să ară-

» „Și am chemat deodată pe stăpînitorul celor ce se petreceau cu mine, dar nu cu glasul, căci nu eram în stare să vorbesc, ci cu toată ființa mea” (X, 428).

tăm că, la Dostoievski, trăsăturile tradiționale ale genului se împletesc organic cu profunzimea și originalitatea individuală unică a utilizării lor.

Să ne ocupăm și de alte cîteva opere dostoievskiene, de asemeni înrudite

în esență cu menippeea, dar de un tip oarecum diferit și lipsit de elementul fantastic direct.

Așa este mai ales povestirea *Smerita*. Anacriza ascuțită din subiect, specifică genului, bogată în contraste flagrante, în mezalianțe și experimente morale, are aici forma unui soliloc. Vorbind despre el însuși, eroul povestirii spune: „Trebuie să spun că în asta sînt un mare meșter: să vorbesc tăcînd. Toată viața n-am vorbit decît pe tăcute și am trăit astfel numai cu mine însumi, în tăcere, tragedii întregi” (*Noapți albe*, E.S.P.L.A., Buc, 1956, p. 126). Prin acest dialog interior scriitorul dezvăluie chipul eroului. Acest erou rămîne singur cu el însuși, pradă unei disperări iremediabile, aproape pînă la sfîrșitul cărții. El nu recunoaște nimănui dreptul de a-l judeca. Și generalizează solitudinea sa, o universalizează ca și cum ar fi singurătatea ultimă a întregii specii umane:

„întunecime a minții! O, fire omenească! Oamenii sînt singuri pe pămînt - asta-i nenorocire a... Totul e mort și pretutindeni nu vezi decît cadavre. Numai oamenii singuri, singuri, și numai tăcerea din jurul lor - acesta-i întreg pămîntul!” *ibidem*, pp. 180-181).

De fapt și însemnările din *subterană* (1864) se apropie de acest tip de menippee. Construite ca diatribă (convorbire cu un interlocutor absent), ele sînt saturate de polemică, fățișă și ascunsă, și conțin însemnate elemente de confesiune. Partea a doua include povestirea în care autorul dezvoltă o ascuțită anacriza. Dar mai găsim în *Însemnări din subterană* și alte trăsături cunoscute ale menippeei: sincrizele dialogale acute, familiaritatea și profanarea, naturalismul de speluncă etc. Această operă se caracterizează și printr-o extraordinară cuprindere ideatică, temele și ideile din creațiile următoare ale lui Dos-toievski fiind aproape toate schițate aici în forma lor nudă, simplificată. Cît despre stilul literar al acestei scrieri, ne vom ocupa de el în capitolul următor.

Ne vom referi și la o altă operă a lui Dostoievski, pur-tînd titlul foarte caracteristic: *O întimplare penibilă* (1862). Această povestire profund carnavalizată se apropie și ea de menippee (dar de tipul menippeei lui Varro). Punctul de înnodare a intrigii îl constituie disputa celor trei generali poftiți la sărbătorirea unei onomastici. Pe urmă, eroul nuvelei (unul din cei

trei), dornic să pună la încercare ideile sale liberale umanitare, se duce la nunta inferiorului său de rangul cel mai jos, unde, neobișnuit cum era cu băutura, se îmbată criță. Toate amănuntele acestei scene sînt cum nu se poate mai deplasate și scandaloase. Întîlnim aici pretutindeni și din belșug contraste frapante, mezalianțe, ambivalența, bagatelizări și discreditări carnavalești. Iar pe lingă acestea și un element de necruțătoare experimentare morală. Firește, nu ne referim la profunda ideeă so-cial-filozofică cuprinsă în această operă, care nici astăzi nu este îndeajuns de prețuită. Tonul povestirii este în mod deliberat schimbător, echivoc și batjocoritor, cu numeroase elemente de ascunsă polemică literară și social-politică.

Există elemente de menippee în toate operele de tinerețe ale lui Dostoievski (adică în acelea pe care le-a scris înainte de deportare); el a suferit atunci mai cu seamă influența tradițiilor genului, create de Gogol și Hoffmann.

După cum am mai spus, menippeea prinde rădăcini și în romanele lui Dostoievski. Vom cita numai cazurile cele mai importante (fără a ne lansa într-o argumentație mai amplă).

În *Crimă și pedeapsă*, faimoasa scenă cînd Raskolnikov o vizitează înțîia oară pe Sonia și îi citește din *Evanghelie* este o menippee creștinizată aproape desăvîrșită: ascuțitele sincrize dialogale (între credință și necredință, smerenie și trufie), ascuțita anacriză, combinațiile oximorone (gînditor - criminal, prostituată - femeie neprihănită), ridicarea directă a problemelor finale și lectura *Evangheliei* în decorul de tavernă. Tot menippee sînt și visele lui Raskolnikov, ca și visul lui Svidrigailov înainte de sinucidere.

În *Idiotul*, menippee este spovedania lui Ippolit („explicația mea necesară”), încadrată în scena carnavalizată a dialogului care are loc pe terasa prințului Mîșkin și care se sfîrșește cu încercarea de sinucidere a lui Ippolit. În *Demonii* este spovedania lui Stavroghin împreună cu dialogul său cu Tihon, În *Adolescentul* este visul lui Ver-silov.

În *Frații Karamazov*, o admirabilă menippee este convorbirea lui Ivan cu Aleoșa în localul „Metropol” din piața unui tîrg uitat de lume. Instalați în

acest restaurant, unde orga vuia, dopurile săreau pocnind zgomotos, iar bilele se ciocneau pe masa biliardului, un călugăr și un ateu rezolvă probleme finale ale universului. Autorul a introdus-în această „satiră menippee” o altă satiră - *Legenda Marelui Inchizitor*, cu valoare autonomă și construită pe temeiul sincrizei evanghelice între Hristos și satană *l*. Aceste două „satire menippee” interconexate s-au înscris printre cele mai profunde opere literar-filozofice ale literaturii universale. În sfârșit, o altă menippee autentică este dialogul lui Ivan Karamazov cu diavolul (capitolul *Vedenia lui Ivan Feodorovici. Diavolul*).

Toate aceste menippee sînt bineînțelese subordonate concepției polifonice a romanului ca întreg și nu pot fi desprinse de această concepție, care le cuprinde și le determină.

Dar pe lângă aceste menippee relativ independente și relativ încheiate, întâlnim în romanele lui Dostoievski numeroase elemente ale acestui gen și ale genurilor înrudite,

1 Despre sursele genului și ale tematicii din *Legenda Marelui Inchizitor* (*Istoria lui Jenny sau Ateul și înțeleptul* de Voltaire, *Hristos la Vatican* de Victor Hugo), vezi în lucrările lui L.P. Grossman.

ca „dialogul socratic”, diatriba, solilocul, confesiunea și altele. Bineînțelese, toate aceste genuri au trecut pînă la Dostoievski prin filiera a două milenii de intensă dezvoltare, dar, în pofida prefacerilor, ele și-au menținut esența. Sincrizile dialogale ascuțite, situațiile de subiect cu totul neobișnuite și incitante, crizele și cotiturile, experimentele morale, catastrofele și scandalurile, asocierile contrastante și oximorone ș.a.m.d. caracterizează întreaga structură a subiectului și compoziției romanelor lui Dostoievski.

Ca să elucidăm în mod temeinic geneza istorică a particularităților de gen în operele lui Dostoievski (și nu numai în ale lui Dostoievski, căci problema are o importanță mult mai vastă), trebuie să purcedem la un studiu amănunțit al esenței menippeei și celorlalte genuri înrudite, precum și al istoriei acestor genuri și a multiplelor varietăți din literaturile moderne.

Analizînd particularitățile de gen ale menippeei în creația lui

Dostoievski, am descoperit pe parcurs prezența unor elemente de carnavalizare. Un lucru cât se poate de firesc, deoarece menippeea este un gen profund carnavalizat. Fenomenul carnavalizării în opera lui Dostoievski depășește însă considerabil limitele menippeei, are izvoare de gen complementare și de aceea se cere examinat în mod deosebit.

E greu de afirmat că Dostoievski ar fi suferit o influență directă și substanțială a carnavalului și derivatelor lui târzii (linia mascaradei, farsa de bâlci etc), deși în viață a trecut fără îndoială prin întâmplări reale de tip carnavalesc. K Carnavalizarea a acționat asupra sa, ca și asupra majorității scriitorilor din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, prin excelență ca tradiție literară a unui gen,

Gogol a suferit influența directă și substanțială a folclorului carnavalesc ucrainean.

tradiție de a cărei sursă neliterară - adevăratul carnaval - poate că nici nu-și dădea prea limpede seamă.

Dar carnavalul, formele și simbolurile lui și, mai presus de orice, viziunea carnavalescă a lumii s-ar fi infiltrat veac de veac în numeroase genuri literare, s-au contopit cu toate particularitățile acestora, le-au modelat, au alcătuit cu ele un tot inseparabil. Carnavalul pare să se fi reîntrupat în literatură, într-o anume linie viguroasă a dezvoltării ei. Formele carnavalești, transpuse în graiul literaturii, au devenit mijloace puternice de descifrare artistică a vieții, s-au încheșat într-o limbă deosebită, ale cărei slove și forme posedă o extraordinară forță de generalizare simbolică, adică de generalizare în adâncime. Multe laturi esențiale, mai exact straturi de profunzime ale vieții nu pot fi descoperite, înțelese și exprimate decât cu ajutorul exclusiv al acestei limbi.

Ca să-și însușească această limbă, adică să adere la tradiția genului carnavalesc în literatură, scriitorul nu trebuie să cunoască neapărat toate verigile și toate ramificațiile respectivei tradiții, li ajung doar câteva modele, sau chiar numai fragmente din respectivul gen ca să înțeleagă în linii generale și să asimileze în spirit creator logica organică proprie genului. Dar logica genului nu este o logică abstractă. Orice nouă varietate a sa, orice operă nouă scrisă în genul respectiv o îmbogățește întotdeauna cu

ceva și contribuie la desăvârșirea limbii genului. De aceea este important să cunoaștem e-ventualele surse ale genului în care se încadrează opera unui autor, atmosfera genului literar în care el a realizat-o. Cu cât posedăm informații mai complete și mai concrete despre contactele artistului cu diferitele genuri literare, cu atât mai profund putem pătrunde în particularitățile forme sale de gen și înțelege mai bine corelația dintre tradiție și inovație în cadrul ei.

Toate acestea - întrucât ne referim aici la problemele poeticii istorice - ne obligă să caracterizăm măcar acele verigi fundamentale ale tradiției genurilor carnavalești, de care Dostoievski era legat direct ori indirect și care au determinat atmosfera genului creației sale, în multe privințe categoric deosebită de atmosfera genului la Turgheniev, Goncharov și L. Tolstoi.

Principalul izvor de carnavalizare a literaturii secolelor al XVII-lea, al XVIII-lea și al XIX-lea l-au format scriitorii Renașterii, în primul rând Boccaccio, Rabelais, Shakespeare, Cervantes și Grimmshausen. Un alt izvor de același fel este romanul picaresc timpuriu (carnavalizat în mod nemijlocit). Iar pe lângă acestea două, literatura carnavalizată a Antichității (inclusiv satira menippeă) ca și a veacurilor de mijloc a fost, desigur, și ea o sursă de carnavalizare pentru scriitorii secolelor citate.

Dostoievski cunoștea perfect toate principalele izvoare de carnavalizare a literaturii europene, enunțate de noi, cu excepția lui Grimmshausen, poate, și a romanului picaresc timpuriu. Cunoștea însă particularitățile acestui roman din *Gil Blas* de Lesage și se simțea atras de ele. Romanul picaresc zugrăvea viața scoasă din făgașul ei normal și, ca să-i spunem așa, consfințit, detrona toate pozițiile ierarhice ale oamenilor, se juca cu ele, era presărat cu substituiri, prefaceri și mistificări frapante, recepta întreaga lume zugrăvită în zona contactelor familiare. Cât despre literatura Renașterii, trebuie să spunem că a exercitat o influență directă considerabilă asupra lui Dostoievski (mai ales Shakespeare și Cervantes). Nu ne referim la influența unor teme, idei sau imagini, ci la influența mai adâncă a viziunii carnavalești propriu-zise, adică a înseși formelor de receptare a lumii și a omului, precum și a acelei libertăți cu adevărat divine în tratarea lor,

libertate care se manifestă în creația acestor scriitori în

1 Grimmelshausen depășește, de fapt, epoca Renașterii, dar opera sa reflectă influența directă și profundă a carnavalului în aceeași măsură cu opera lui Shakespeare și Cervantes.

ansamblul ei, și nu numai în diversele lor idei, Imagini și metode de construire exterioare.

Dostoievski și-a însușit tradiția carnavalească în mare parte grație literaturii secolului al XVIII-lea, și înainte de toate grație lui Voltaire și Diderot, pe care îi caracterizează asocierea carnavalizării cu o cultură superioară a dialogului, formată în baza textelor antice și a dialogurilor renaștentiste. El a găsit aici îmbinarea organică a carnavalizării cu ideea filozofică raționalistă și, în parte, cu tema socială.

Asocierea carnavalizării cu subiectul de aventuri și cu o tematică socială de stringentă actualitate Dostoievski a găsit-o în romanele sociale de aventuri ale secolului al XIX-lea, cu precădere la Frederic Soulie și la Eugene Sue (în parte și la Dumas Fiul și la Paul de Kock). Car-navalizarea la acești autori are un caracter mai degrabă Superficial, manifestându-se în subiect, în antitezele și contrastele carnavalești de ordin exterior, în schimbările bruște ale destinului, în mistificări etc. Viziunea carnavalească a lumii, liberă și pătrunzătoare, este aproape inexistentă aici. În aceste romane esențialul stă în aplicarea carnavalizării la zugrăvirea actualității contemporane și a cotidianului contemporan; cotidianul este atras într-o acțiune de subiect carnavalizată, în care obișnuitul și permanentul se împletesc cu extraordinarul și versatilul.

Dostoievski a găsit o asimilare mai profundă a tradiției carnavalești la Balzac, George Sand și Victor Hugo. Mai zgîrciți cu manifestările exterioare ale carnavalizării, ei dau dovadă în schimb de o viziune carnavalească a lumii mult mai profundă, dar, mai ales, la ei carnavali-: zarea a pătruns în însăși structura unor caractere mari și viguroase, ca și în evoluția pasiunilor. Carnavalizarea pasiunii se manifestă în primul rînd în ambivalența ei, cînd dragostea se asociază cu ura, cupiditatea cu dezinteresarea, setea de putere cu autodefăimarea etc.

La Sterne și la Dickens, Dostoievski a găsit asocierea carnavalizării cu

receptarea sentimentală a vieții, iar la Edgar Poe și mai ales la Hoffmann - îmbinarea carnavalizării cu ideea de tip romantic (și nu raționalist, ca la Voltaire și Diderot).

Tradiția rusă ocupă un loc deosebit. Aici, pe lângă Gogol, trebuie să indicăm și operele intens carnavalizate ale lui Pușkin: *Boris Godunov*, *Dama de pică*, povestirile lui Belkin și micile tragedii, care au exercitat o influență colosală asupra lui Dostoievski.

Această scurtă considerare asupra izvoarelor carnavalizării nu pretinde să fie completă. Pentru noi era important să schițăm doar principalele linii ale tradiției. Subliniem din nou că nu ne interesează influența diferiților autori ca individualitate artistică, a diferitelor opere, teme, idei, personaje; pe noi ne interesează propriu-zis influența tradiției genului, care s-a transmis prin respectivii scriitori. Să nu uităm însă că tradiția renaște și se înnoiește la fiecare dintre ei în felul său, adică într-o manieră unică și originală. În aceasta constă, de altfel, viața tradiției. Pe noi - să recurgem la o comparație - ne interesează cuvântul din limbă, și nicidecum întrebuințarea lui individuală într-un anume context unic, deși una, desigur, nu poate exista fără cealaltă. Firește, se pot studia și influențele individuale, adică influența personală a unui scriitor asupra altui scriitor, bunăoară a lui Balzac asupra lui Dostoievski, ceea ce formează însă cu totul altă problemă, pe care nu ne-o punem în momentul de față. Pe noi ne interesează în exclusivitate tradiția.

Tradiția carnavalescă renaște, desigur, într-o formă nouă și în opera lui Dostoievski, care o interpretează și o asociază cu alte elemente artistice într-o manieră proprie, se servește de ea în scopurile sale artistice, acelea pe care ne-am străduit să le dezvăluim în capitolele precedente. Carnavalizarea se îmbină în mod organic cu toate celelalte trăsături specifice ale romanului polifonic.

Înainte de a trece la analiza elementelor carnavalizării la Dostoievski (ne vom opri numai asupra câtorva opere), trebuie să ne referim la alte două chestiuni.

Ca să înțelegem problema carnavalizării în adevărata ei lumină, se cuvine să renunțăm la concepția simplistă a carnavalului în sensul de

mascaradă a timpurilor moderne, și cu atât mai mult la interpretarea lui vulgară, de bîlci. Carnavalul este o grandioasă viziune a lumii, împărtășită de tot poporul în milenii trecute. Această viziune, care scapă oamenii de teamă, îi apropie la maximum pe unii de alții, precum și lumea de om (toți fiind atrași în zona contactului dezinvolt, familiar), înarmată cu bucuria substituirilor sale și cu voioasa ei relativitate, înfruntă doar gravitatea oficială, unilaterală și posacă, izvorîată din frică, dogmatică, ostilă devenirii și schimbării, tinzînd la absolutizarea stării de fapt și orînduirii sociale date. Deci, viziunea carnavalescă a lumii eliberează oamenii tocmai de cătușele acestei gravități. Ea nu conține, însă, nici urmă de nihilism, după cum n-are, desigur, nici urmă de deșartă superficialitate, nimic din individualismul banal al boemei.

Se cuvine de asemenea să renunțăm și la concepția îngustă a carnavalului ca spectacol de teatru, extrem de caracteristică pentru timpurile moderne.

Ca să ne formăm o idee adecvată despre semnificația carnavalului, trebuie să-l privim la începuturile și la apogeul lui, adică în Antichitate, în Evul mediu și, în sfîrșit, în epoca Renașterii K

Cea de a doua chestiune se referă la curente literare. Carnavalizarea, după ce s-a infiltrat în structura genului și a determinat-o în oarecare măsură, poate să fie folosită de felurite curente și metode artistice. Este

1 Nu putem contesta, desigur, doza de farmec neobișnuit, proprie tuturor formelor contemporane de viață carnavalescă. Este suficient să-l cităm pe H e m i n g - w a y, a cărui opera, în general profund carnavalizată, a absorbit puternica acțiune a formelor și serbărilor contemporane de tip carnavalesc (îndeosebi a luptei cir taurii). Urechea sa foarte fină sesiza orice notă carnavalescă din viața de astăzi.

Inadmisibil să treacă exclusiv drept o particularitate specifică romantismului. Dar, folosind-o, fiecare curent și metodă artistică o asimilează și o înnoiește în felul său. Spre a ne convinge, ajunge să comparăm carnavalizarea la Voltaire (realismul luminist), la tînărul Tieck (romantismul), la Balzac (realismul critic), la Ponson du Terrail aventura pură). Gradul de carnavalizare este aproape același la scriitorii citați mai

sus, dar la fiecare servește obiective artistice deosebite (legate de curentul literar în care se înscriu) și de aceea „sună” diferit (fără să mai vorbim de particularitățile individuale ale fiecăruia din acești scriitori). Totodată, prezența carnavalizării hotărâște apartenența lor la aceeași tradiție de gen și creează între ei o comuniune extrem de importantă din punctul de vedere al poeziei (repetăm, cu toate deosebirile de curent, individualitate și valoare artistică a fiecăruia dintre ei).

În *Vise petersburgheze în versuri și proză* N(1861), Dostoievski evocă senzația carnavalescă a vieții, originală și pregnantă, pe care a trăit-o în perioada de debut a activității sale artistice. Era în primul rînd senzația fără seamăn ce i-o transmitea Peterstragul cu toate izbitoarele lui contraste sociale, „un vis fantastic, un vis de vrajă”, ceva aflat la hotarul dintre realitate și plămuire fantasmagorică. La Balzac, Sue, Soulie, bunăoară, găsim senzații carnavalești similare în fața unei metropole (Parisul), dar ele nu sînt atît de robuste și adînci ca la TDostoievski, iar dacă urcăm pînă la izvoarele acestei tradiții, ajungem la menippeea antică a lui Varro și Lucian. Pe fundalul acestei viziuni a orașului și a mulțimii lui, Dostoievski dă mai departe tabloul puternic carnavalizat al încolțirii primelor lui proiecte literare, printre care și a proiectului la *Oameni sărmani*.

„Mi-am oprit ochii cu mai multă luare-aminte și deodată am descoperit niște figuri bizare. Toate aceste figuri bizare, ciudate și totuși absolut prozaice nu aduceau de fel cu Don Carlos ori cu de Posa, ci erau cei mai autentici consilieri titulari, dar păreau totodată niște consilieri titulari fantastici. Unul din fața mea se scâlămbăia, pitit în această gloată fantastică, și trăgea de niște fire, apăsa niscaiva resorturi, pu-nînd în mișcare aceste păpușele, iar el se strica de rîs! Și-mi încolți atunci în minte o altă poveste, petrecută în nu știu ce unghere întunecate, aceea a unui suflet de consilier titular, cinstit și curat, moral și devotat superiorilor, și alături de el o fetișcană, obidită și tristă; îmi simții inima sfîșiată pînă-n adînc de toată povestea lor. Și de ar fi să adun laolaltă toată mulțimea ce mi se năzărea, atunci în vis, grozavă mascaradă ar mai ieși...” 1

Așadar, potrivit acestor amintiri, creația lui pare să se fi născut dintr-o reliefată viziune carnavalescă a vieții („senzației ce-am trăit-o pe Neva în

spun viziune", arată Dostoievski). Avem în fața noastră accesoriile caracteristice complexului carnavalesc: rîs-ul și tragedia, paiața, bîlciul, gloata gătită ca la mascaradă. Dar principalul îl formează aici însăși viziunea carnavalescă a vieții, de care sînt profund impregnate și *Visele petersburgheze*. Prin esența genului ei, această scriere este o varietate a menippeei carnavalești. Trebuie subliniat hohotul de rîs carnavalesc care însoțește viziunea. În continuare vom vedea că, de fapt, el străbate întreaga operă dostoievskia-nă, dar într-o formă redusă.

Nu ne vom opri asupra carnavalizării creației de tinerețe a lui Dostoievski. Vom urmări doar elementele de carnavalizare ale cîtorva din operele scriitorului, publicate după întoarcerea lui din surghiun. Ne propunem aici un obiectiv limitat - să dovedim prezența carnavalizării și să scoatem în vileag funcțiile principale pe care le deține la Dostoievski. Cercetarea mai aprofun-

1 t.M. țocToeBCKHfi, *MoiHoe c06paHue xydoncecmseHHbix npou3ttdtHUu*", pefl. B. ToMameBCKoro ii K- Xa*a6aeBa, t. XIII, cd. cit, pp. 158-159.

dată și mai completă a acestei probleme pe baza întregii sale opere depășește limitele prezentei lucrări.

Prima operă din cea de a doua perioadă - *Visul unchiului* - se distinge printr-o carnavalizare net exprimată, dar întrucîtva simplificată și exterioară. În centrul ei se află scandalul - catastrofă cu dublă discreditare - a Moskalevăi și a prințului. Relatarea cronicului Mordasovului se desfășoară și ea pe un ton am-bivalent: proslăvirea ironică a Moskalevăi, adică reunirea camavalescă a laudei cu ocara l.

Scena scandalului și a detronării prințului - regele carnavalului sau mai exact mirele de carnaval - se desfășoară ca o adevărată sfîșiere, după tipicul carnavalului, cînd eroii sînt „sacrificați” bucată cu bucată:

„-...Dacă eu sînt un buștean, apoi dumneata ești ciung...

- Cum, eu ciung?

- Păi sigur, ciung și fără dinți, asta ești!

- Ba mai ești și chior! țipă Măria Alexandrovna.

- N-ai șolduriși porți corset! interveni și Na-talia Dmitrievna.

- Obrazul ți-e pe arcuri!
- N-ai nici p ă r în cap!
- Pînă și mustăcioara îi e falsă, nărodul, scîr-ția Măria Alexandrovna.
- Măcar nasul lăsați-mi-l, Măria Stepanovna, e nasul meu adevărat! strigă prințul, uluit de aceste sincerități neașteptate...

- Doamne-Dumnezeule! se văita bietul prinț... Du-mă de-a.ci, frățioare, pînă nu m-au sfîșiat!..." (II, 398-399).

Ne aflăm în fața unei „disecții carnavalești” tipice, în care se enumera părțile corpului bucată cu bucată. Aceste „enumerări” sînt un procedeu comic foarte răs-

» Dostoievski l-a luat drept model pe Gogol, și anume tonul ambivalent al povestirii *Cum s-au certat Ivan Ivanovici cu Ivan Nikiforovici*.

pîndit în literatura carnalizată a Renașterii (îl întîl-nim foarte frecvent la Rabelais și la Cervantes, dar într-o formă mai restrînsă).

Dar și eroina povestirii, Măria Alexandrovna Mos-kaleva, nimerește în rolul de rege detronat al carnavalului:

„...Oaspeții au plecat țipînd și ocărînd. Măria Alexandrovna rămase, în sfîrșit, singură, printre ruinele și cioburile gloriei sale de odinioară! Dar vai! Forța, gloria, însemnătatea - totul a dispărut în această seară!” (II, 399)

Dar după scena discreditării bătrînului mire, a prințului, desfășurată sub semnul r î s u l u i, urmează perechea ei, scena tragică a autodiscreditării și morții tînărului mire, învățătorul Vasia. Această conjugare de scene (și de diferite personaje), care se reflectă reciproc ori se strevād una prin cealaltă, una desfășurîndu-se în plan comic, iar cealaltă în plan tragic (cum se întîmplă în cazul de față), sau una în plan elevat și cealaltă în planul opus, sau una venind să confirme și cealaltă să nege etc. este caracteristică pentru Dostoievski; luate la un loc, aceste scene conjugate în pereche creează un întreg ambivalent. Aici se manifestă o influență mult mai profundă a viziunii carnavalești a lumii. E drept că această particularitate mai păstrează încă un caracter oarecum exterior în *Visul unchiului*.

Carnavalizarea este mult mai adîncă și mai substanțială în povestirea *Satul Stepancikovo și locuitorii lui*, cu toate că și aici mai persistă destul de multe atribute exterioare. La Stepancikovo, întreaga viață se învîrte în jurul

lui Foma Fomici Opiskin, fostul pomanagiu-măscărici, devenit despot neînfrînat -peste conacul colonelului Rostanev, deci în jurul acestui rege de carnaval. De aceea și viața satului Stepancikovo prezintă un caracter carnavalesc evident. Ea a părăsit făgașul normal spre a deveni „o lume întoarsă pe dos”.

Această viață nici nu poate fi altfel, de vreme ce tonul i-l imprimă Foma Fomici - un rege de carnaval. Toate celelalte personaje participante la această existență au și ele un colorit carnavalesc: Tatiana Ivanovna, bogătana dementă, bolnavă de mania erotică a îndrăgostirii (în stil romanțios-banal) și totodată înzestrată cu o inimă de aur, curată ca lacrima, generăleasa dementă care îl adoră și îl venerează pe Foma, prostănacul Falalei cu visul lui sîcîitor despre taurul alb și camarinscaia, lacheul dement Vidopleasov, um-blînd mereu să-și schimbe numele de familie cu unul mai distins ca „Tanțev”, „Esbuketor” (el este nevoit s-o facă din pricina slugilor boierești, care la fiece nume noti potrivesc cîte o rimă necuviincioasă), moș Gavrila, silit să învețe limba franceză la bătrînețe, vicleanul bufon Ejevikin, prostănacul „progresist” Obnoskin, dornic să-și găsească o mireasă bogată, husarul ruinat Mizincikov, extravagantul Bahceev și alții. Toți acești oameni, dintr-un motiv sau altul, s-au abătut de la drumul obișnuit și de aceea le lipsește poziția normală și corespunzătoare în viață. Iar acțiunea povestirii se reduce la un neînterupt șir de scandaluri, de ieșiri excentrice, de mistificări, discreditări și încununări. Opera este plină de parodii și semiparodii, printre altele și la adresa *Fragmentelor alese din corespondența cu prietenii* de Gogol; aceste parodii se asociază în mod organic cu atmosfera de carnaval care domnește în toată povestirea.

Grație carnavalizării, Dostoievski izbutește să sur-prindă și să redea aspecte din caracterele și conduita oamenilor, care nu ar apărea în condițiile modului de viață obișnuit. Remarcăm o carnavalizare deosebit de profundă a caracterului lui Foma Fomici, care nu mai este identic cu el însuși, nu este egal cu sine, nu poate fi încadrat într-o determinare monovalentă și finită, prefigurînd în multe privințe pe eroii viitori ai lui Dostoievski. În aceasta ordine de idei trebuie spus că Foma, așa cum este prezentat, alcătuiește perechea contrastantă și carnavalescă a colonelului Rostanev.

Ne-am oprit asupra carnavalizării a două scrieri da-tînd din cea de a doua perioadă a creației lui Dostoievski, deoarece ea îmbracă aici un caracter oarecum exterior și, în consecință, cît se poate de concret, evident pentru oricine. În scrierile ulterioare carnavalizarea pătrunde în straturile din adîncime și își schimbă caracterul. În special elementul rîs, care aici este destul de zgomotos, devine mai înăbușit, se reduce aproape la limită. Ne vedem siliți să ne oprim asupra acestei chestiuni, ocu-pîndu-ne și de detalii.

Am menționat mai demult fenomenul rîsului redus și importanța sa în literatura universală. Rîsul reprezintă o atitudine estetică bine definită față de realitate, dar care nu se îngăduie tradusă în limbajul logicii, cu alte cuvinte este un anume mod de interpretare și viziune artistică a realității, prin urmare, și o anume metodă de construire a imaginii artistice, a subiectului și a genului. Rîsul ambivalent al carnavalului posedă o imensă forță proliferatoare de gen. Rîsul acesta sesiza fenomenul și punea stăpînire pe el în procesul schimbării și al transformării; fixa în respectivul fenomen cei doi poli ai devenirii în neîncetata lor amovibilitate constructivă și înnoitoare: în moarte se întrezărea nașterea, iar în naștere moartea, în izbîndă - înfrîngerea și în înfrîngere - iz-bînda, în încununare - discreditarea ș.a.m.d. Rîsul carnavalesc mi permite nici unuia din aceste momente ale schimbării să înghețe, să se absolutizeze în gravitate.

Inevitabil, logizăm și deformăm aici întrucitva ambivalența carnavalescă, spunînd că în moarte „se întrezărește” nașterea: în felul acesta rupem totuși moartea de naștere și le depărtăm oarecum una de cealaltă. Or, în imaginile carnavalești vii însăși moartea e gravidă și naște, iar pîntecele mamei născătoare se dovedește a fi mormînt. Iată imaginile pe care le generează rîsul carnavalesc, am-bivalent și creator, în care s-au contopit într-un singur tot inseparabil ridiculizarea și bucuria, lauda și ocara.

Cînd imaginile carnavalului și rîsul carnavalesc sînt transpuse în literatură, ele suferă anumite transformări, mai mari ori mai mici, în concordanță cu obiectivele literare specifice. Dar indiferent de gradul și de caracterul transformării, ambivalența și rîsul rămîn în imaginea car-navalizată. În anumite condiții însă, și în cadrul unor a-nume genuri,

rîsul poate suferi fenomenul reducerii. El determină în continuare structura imaginii, dar se atenuează însuși pînă la limita minimă, și atunci parcă deslușim o urmă de rîs în structura realității zugrăvite, de auzit însă nu-l auzim. Așa, bunăoară, în „dialogurile socratice” ale lui Platon (din prima perioadă de creație) rîsul este redus (deși nu complet), dar rămîne în structura figurii eroului principal (a lui Socrate), în metodele de dirijare a dialogului, și esențialul - în însuși dialogismul autentic (și nu retoric), care cufundă gîndirea în voioasa relativitate a existenței în devenire, împiedicînd-o să întepenească într-o osificare abstract-dogmatică (monologică). Dar în dialogurile din această perioadă, rîsul evadează ici-colo din structura imaginii și, cum s-ar spune, răzbește în registrul sonor. În dialogurile din perioada de bătrînețe rîsul se reduce la minimum.

În literatura Renașterii rîsul îndeobște nu se reduce, dar și aici înregistrează desigur unele gradații. La Rabe-lais, de pildă, el este zgomotos ca în piață. La Cervantes nu mai are aceeași rezonanță, deși în cartea întâi a romanului *Don Quijote* rîsul sună încă destul de tare și se reduce simțitor de-abia în cartea a doua (în comparație cu prima). Această reducere este legată și de unele modificări survenite în structura figurii eroului principal și în subiect.

În literatura carnavalizată a secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea, rîsul, de regulă, slăbește considerabil, preschimbîndu-se în ironie, în umor și în celelalte forme ale rîsului redus.

Să revenim la rîsul redus al lui Dostoievski. În primele două scrieri din cea de a doua perioadă a creației sale, precum am spus, rîsul se aude încă limpede, el mai păstrează, desigur, și elemente de ambivalență carna-lescă *, Dar în marile romane care au urmat, rîsul se reduce aproape la minimum (mai ales în *Crimă și pedeapsă*). Cu toate acestea, descoperim în toate romanele lui Dostoievski urma acțiunii de organizare artistică și de tălmăcire a universului, exercitată de rîsul ambivalent, preluat de către scriitori o dată cu tradiția de gen a carna-valizării. Găsim această urmă și în structura chipurilor, și în multe situații din subiect, și în unele particularități ale stilului literar. Dar rîsul redus își află expresia principală, se poate spune decisivă, în poziția finală a autorului: această

poziție exclude orice gravitate dogmatică, unilaterală, nu permite nici unui punct de vedere, nici unuia din polii vieții și ai gândirii să se absolutizeze. Gravitatea unilaterală (a vieții și a gândirii), ca și patosul unilateral sînt în întregime trecute în patrimoniul eroilor, în timp ce autorul, confruntîndu-i pe toți în „marele dialog” al romanului, lasă acest dialog deschis, fără a-i pune punctul final.

Trebuie menționat că nici viziunea carnavalescă a iumii nu cunoaște punctul, ea fiind ostilă oricărui sfîrșit definitiv: în această viziune, orice sfîrșit coincide cu un nou început, imaginile carnavalești renasc neîncetat.

Unii exegeți (Viaceslav Ivanov, P. Komarovici) aplică operelor lui Dostoievski termenul antic (aristotelic) de „catharsis”, adică purificare. Dacă ar fi să considerăm acest termen în accepția foarte largă a cuvîntului, am putea fi de acord cu ei, căci fără catharsis, în sensul lui cu-Dostoievski a lucrat în această perioadă la o mare epopee comici, printre episoadele căreia se înscria și Visul *unchiului* (lucru pe care îl afirmă chiar el într-o scrisoare). Din cîte știm însă, scriitorul n-a mai revenit niciodată la proiectul vreunei opere pur comice (ilare) de mari proporții.

prințator, nici nu se poate vorbi de artă. Dar catharsis-ul tragic (în înțeles aristotelic) este inaplicabil operei lui Dostoievski. Acel catharsis care încheie romanele lui Dostoievski l-am putea exprima - firește, în mod neadecvat și oarecum raționalist - în felul următor: nimic definitiv nu s-a produs încă în lume, și încă nu a fost rostit ultimul cuvînt al lumii și despre lume, ea este liberă și deschisă, avînd acum și de-a pururea totul înaintea ei.

Acesta este însă și înțelesul purificator al rîsului ambivalent.

Cred că nu strică să subliniem o dată în plus că vorbim aici despre Dostoievski artistul. Lui Dostoievski publicistul nu îi erau cîtuși de puțin străine gravitatea limitată și unilaterală, nici dogmatismul, și nici măcar eshatologismul. Dar ideile acestea ale publicistului, intrînd în roman, devin aici numai una din vocile întrupate ale dialogului nefinit și deschis.

În romanele lui Dostoievski totul tinde către „c u -vîntul nou” care nu este prestabilit și încă nu a fost pronunțat, totul așteaptă cu încordare acest cuvînt și a U-torul nu-i baricadează drumurile cu gravitatea sa unilaterală și monovalentă.

Rîsul redus din literatura carnavalizată nu exclude nicidecum eventualitatea unui colorit sumbru înăuntrul operei. De aceea nici coloritul sumbru al scrierilor lui Dostoievski nu trebuie să ne intimideze: doar nu acesta este ultimul cuvînt.

În romanele lui Dostoievski, rîsul redus iese uneori la iveală, mai cu seamă acolo unde autorul introduce un narator sau un cronicar, a căror narațiune este mai totdeauna construită în tonalitățile ambivalente și ironice ale parodiei (de pildă, preamărirea ambivalență a lui Stepart Trofimovici din *Demonii*, înrudită îndeaproape prin tonul ei cu preamărirea Moskalevăi din *Visul unchiului*). Rîsul acesta răzbate la suprafață și în parodiile fățișe sau mascate pe jumătate, pe care Dostoievski le-a semănat prin toate romanele sale.

Să ne oprim asupra altor cîtorva particularități ale carnavalizării în romanele lui Dostoievski.

Carnavalizarea *xra* este o schemă exterioară și imobilă, care se aplică unui conținut gata plămădit, ci o formă foarte mlădioasă de viziune artistică, în felul ei un principiu euristic, ce facilitează descoperirea noului, a ineditului. Relativizînd tot ceea ce pare constant, încheșat și isprăvit, carnavalizarea, cu patosul schimbărilor și înnoirilor ei, a permis lui Dostoievski să pătrundă în straturile profunde ale omului și ale relațiilor umane. Ea s-a dovedit uimitor de productivă pentru cuprinderea artistică a relațiilor capitaliste în dezvoltare, cînd formele de viață, principiile morale și crezurile de odinioară se preschimbau în „sfori putrede”, iar natura ambivalență și necom-plinibilă a omului și a cugetării sale își dezvelea fața Tăinuită pînă atunci. Nu numai oamenii și faptele lor, dar și ideile, luîndia-și zborul din cuibarele lor ierarhice închise, au început a veni în contact în atmosfera fami-Romanul lui Thomas Mann *Doctor Faustus*, în care se simte influența puternică a lui Dostoievski, este de asemeni în întregime pătruns de rîsul ambivalent redus,, care răzbate uneori la suprafață, îndeosebi în povestirea naratorului Zeitblom. Chiar Th. Mann, povestind cum și-a scris romanul, spune următoarele: „Deci», cit rmai multă glumă, mimică biografică (în cazul de față a lui Zeitblom - M.B.), autozeflemisire care să atenueze din toate astea patosul - cit mai mult cu

putință 1" (Th. Mann, *Cum am scris „Doctor Faustus”*. Romanul unui roman, din voi. *Doctor Faustus*, Buc, 1966, ELU, p. 623). Rîsul redus, cu precădere-de tipul parodiei, caracterizează toată opera lui Th. Mann. Comparîndu-și stilul. eu cel al lui Bruno Frank, Th. Mann face o mărturisire caracteristică: „El (adică B. Frank - M.B.) folosește stilul narativ umanist al lui Zeitblom absolut în serios, ca și cum ar fi al său propriu. În materie de stil, eu nu mai r e-cunosc decît parodia" (*ibidem*, p. 632).

De remarcat că opera lui Th. Mann este profund carnavalizată. Carnavalizarea îmbracă forma exterioară cea mai clară în romanul său *Mărturisirile cavalerului de industrie Fetix Krull* (autorul redă aici, prin intermediul profesorului Kukuck" cliiar și un soi de filozofie a carnavalului și ambivalenței carnavalești).

liară a dialogului „absolut" (adică neîngrădit). Astfel, capitalismul pune în contact oamenii și ideile, precum altădată „mijlocitorul" Socrate în piața publică din Atena. Carnavalizarea dialogului se săvîrșește cu consecvență în toate romanele lui Dostoievski, începînd cu *Crimă și pedeapsă*.

Găsim în acest roman și alte manifestări ale carna-valizării. Atît destinele oamenilor, cît și ideile lor și încercările prin care trec, pe scurt, totul este împins aici pînă la margine, gata-gata să treacă la situația diametral opusă (dar, desigur, nu în sens dialectic abstract), totul este dus pînă la extrem, la limită. În roman nu există nimic care să se poată statornici, să se poată liniști pe bună dreptate, care să intre în cursul obișnuit al timpului biografic și să se desfășoare în el (de-abia la sfîrșitul romanului, Dostoievski face o aluzie la posibilitatea unei asemenea desfășurări pentru Razumihin și Dunea, dar, după cum era și firesc, nru o arată, căci o viață ca aceasta nu se înscrie în cadrul lumii sale artistice). Totul cere schimbare și renaștere. Totul este prezentat într-un moment de tranziție neconsumată.

Este caracteristic faptul că și locul acțiunii romanului

- Petersburgul (care deține un rol imens în roman)

- se află la hotarul dintre ființă și neființă, între realitate și fantasmagorie, amenințînd în orice clipă să se risipească, asemenea ceței, și să piară. Petersburgul însuși pare lipsit de temeieri lăuntrice care să favorizeze o statornicire justificată, și el se află în prag *.

În romanul *Crimă și pedeapsă* carnavalizarea nu-și mai trage rădăcinile din operele lui Gogol. Aci se simte pe de o parte carnavalizarea de tip balzacian, iar de alta elementele romanului de aventuri cu implicații sociale (Soulie și Sue). De fapt, ea are ca principală și cea mai adâncă sursă de influență opera lui Pușkin *Dama de pică*.

* Receptarea carnavalizată a Petersburgului apare pentru prima oară la Dostoievski în povestirea *O inimă slabă* (1847), ca apoi să ia o dezvoltare extrem de profundă în întreaga sa operă de tinerețe, și mai ales în *Visuri petersburgheze* în versuri și proză.

Să ne oprim spre a analiza doar un scurt episod al romanului, care ne va îngădui să dezvăluim unele particularități importante ale carnavalizării la Dostoievski, și totodată să lămurim afirmația noastră în legătură cu influența lui Pușkin.

După prima întrevvedere cu Porfiri și apariția țirgo-vețului misterios care intră rostind cuvântul „Ucigașule!”, Raskolnikov are un vis, în care o asasinează din nou pe bătrână. Reproducem sfârșitul visului:

„Rămase nemișcată. Se teme! Își zise el, scoase încetișor din laț toporul și o lovi în creștet o dată, de două ori. Ciudat: femeia nu se clintea sub loviturile lui, de parcă era de lemn. Speriat, se aplecă spre ea, încercînd *-o vadă mai bine; dar bătrîna își ascunse și mai mult fața. El se lăsă în genunchi și o privi de jos în sus, îi privi fața și înmărmuri de groază: bătrîna ședea și rî-dea, se prăpădea de rîs, dar încet, fără zgomot, ca să n-o audă el. Apoi i se păru că ușa dormitorului se crapă ușor și părea că și acolo rîde și șușotește cineva. Îl cuprinse furia; începu să lovească cu toată puterea pe bătrîna în cap, dar cu fiecare lovitură de topor, rîs u l și șoaptele în dormitor răsunau mai tare, iar baba se cutremura toată de rîs. Fugi, dar antreul era acum plin de oameni, ușile care dădeau pe scară erau deschise, și pe palier, pe scară și jos, peste tot, o mulțime de oameni, cap lîngă cap, și toți se uitau la el, dar toți se feresc, stau la pîndă, așteaptă și tac... Inima i se strînge, picioarele par-că-s țintuite de podele... Vru să țipe și... se trezi” (*Crimă și pedeapsă*, Buc, 1969, ELU, p. 262). Ne interesează aici cîteva elemente. 1. Primul element îl cunoaștem, și anume logica fantastică a visului, utilizată de către Dostoievski. Să ne a-mintim de cuvintele sale:

„...s a r i peste spațiu și timp și peste legile vieții și ale rațiunii și nu te oprești decît în punctele după care îțiînjește ini-m a” (*Visul unui om ridicol*). Logica aceasta a visului, așadar, a îngăduit aici crearea imaginii bătrînei ucise care rîde, asocierea rîsului cu moartea și crima. Dar și logica ambivalență a carnavalului permite acest lucru. Ne aflăm deci în fața unei îmbinări carnavalești tipice.

Imaginea bătrînei care rîde în romanul lui Dostoiev-ski armonizează ca imaginea pușkiniană a bătrînei contese care clipește cu ochiul în coșciug și a damei de pică care, de asemenea, clipește cu ochiul de pe cartea de joc (de fapt, dama de pică este dublul de tip carnavalesc al bătrînei contese). Avem în fața noastră consonanța efectivă a două chipuri, și nicidecum asemănarea lor aparentă și întîmplătoare, căci ea se profilează pe fondul consonanței generale a acestor două opere (*Dama de pică* și *Crimă și pedeapsă*), existînd atît în ambianța personajelor, cît și în conținutul ideii de bază: „napoleonismul” pe terenul specific tînărului capitalism rusesc; atît aici, cît și dincolo, acest fenomen istoric concret dobîndește un al doilea plan, planul carnavalesc, ce se pierde în nesfîrșitele depărtări ale sensurilor. Motivarea acestor două imagini fantastice consonante între ele (cele două bătrîne moarte care rîd) este și ea similară: la Pușkin e demența, iar la Dostoievski v i-sul delirant.

2. In visul lui Raskolnikov rîde nu numai bătrîna ucisă (ce e drept, în vis eroul nu izbutește cu nici un chip s-o omoare), ci și niște oameni al căror rîs se aude din ce în ce mai tare acolo, de undeva din dormitor. Apei apare gloata, mulțimea, și pe s c a r ă și jos, venind d e j o s, iar el se află, în raport cu această mulțime, în sus ui scării.

Avem în față, prin urmare, imaginea ridiculizării și discreditării regelui de carnaval, a impostorului, de către popor, în piața publică. Piața simbolizează întregul popor și, la sfîrșitul romanului, Raskolnikov, înainte de a porni la poliție spre a-și mărturisi vina, se duce în piața publică unde se închină cu adîncă plecăciune în fața norocului. Această detronare de către popor, „văzută de inima” eroului în vis, nu găsește un ecou deplin în *Dama de -pică*, deși există totuși oarecare rezonanțe depărtate: leșinul lui Gherman în prezența mulțimii lîngă mormîn-tul contesei. Visul lui

Raskolnikov găsește o mai amplă consonanță cu o altă operă pușkiniană, cu *Boris Godunov*. Ne referim la visul profetic al Impostorului, care se repetă de trei ori (scena din chilia mănăstirii Ciadovo):

...Îmi năzărea în vis

Că urc pe-o scară, repede, învârtul unui turn. De-acolo Moscova mi se părea un mușuroi. Iar jos fierbea norodul și râdea Și m-arăta cu degetul. Mi-era rușine Și frică... Am căzut cu capu-n jos și m-am trezit înspăimântat... l

Regăsim aceeași logică de carnaval privind înălțarea unui impostor, detronarea sa în piața publică în râsetele norodului și c a d e r e a.

3. În visul lui Raskolnikov citat mai sus spațiul dobândește un înțeles complementar în spiritul simbolis-ticii carnavalești. Șu sul, josul, scara, pragul, j vestibulul, palierul au semnificația „punctu-l u i” unde se produce criza, schimbarea radicala, cotitura neașteptată a destinului, unde oamenii adoptă hotă-rîri, trec hotarul oprit, se înnoiesc ori mor.

De altfel, acțiunea din operele lui Dostoievski se petrece mai cu seamă în aceste „puncte”. Iar spațiul din interiorul casei, al odăilor, depărtat de granițele sale, adică de prag, Dostoievski nu-l folosește aproape niciodată, desigur cu excepția scenelor de scandaluri și discreditări, «înd interiorul (salonul ori sala de bal) înlocuiește piața publică. Dostoievski „sare” peste spațiul solid, aranjat, a In romanește de Victor Eftimlu, din volumul A.S. Pușkin, Opere *alese*, II, Buc, 1954, ed., „Cartea Rusă”, p. 18.

confortabil, depărtat de prag din interiorul caselor, al a-partamentelor și al camerelor, întrucît viața pe care o zugrăvește nu se desfășoară în acest spațiu. Dostoievski era mai puțin ca orice un scriitor inspirat de conac-casă-apartament-cameră-familie. Intr-un interior plăcut,, intim, departe de prag, oamenii duc o existență biografică ce se desfășoară într-un timp biografic: se nasc, își trăiesc copilăria și adolescența, se căsătoresc, aduc pe lume copii, îmbătrînesc, mor. Dostoievski „sare” și peste acest timp biografic. în prag și în piața publică singurul posibil este Mmpul crizei, în care clipa echivalează cu ani, cu deeeniirba chiar și cu „un bilion de ani”, ca. în *Visul unui om ridicol*.

Dacă părăsim acum visul lui Raskolnikov, spre a vedea ce se întîmplă

ai avea în roman, ne convingem că pragul și substituții lui sînt aici principalele „puncte” ale acțiunii, în primul rînd, Raskolnikov trăiește, de fapt, în prag: odaia lui îngustă, taman un „coșciug” (în cazul de față, un simbol carnavalesc) dă de-a dreptul pe p 1 a t -forma scării, iar el nu încuie ușa niciodată, nici măcar atunci cînd pleacă de-acasă (avem de-a face cu un spațiu interior care nu este închis). În acest „coșciug”, omul nu poate d-uce o existență biografică, ci în cazul cel mai bun poate să trăiască o criză, să ia niște hotărîri finale, să moară ori să renască (ca în coșciugule din *Bobok* sau în acela al *omului ridicol*). Tot în prag se scurge și viața familiei Marmeladov, care locuiește într-o cameră de trecere, dînd direct pe scară (cînd Raskolnikov îl a-duce pe Marmeladov acasă în stare de ebrietate, întîl-nește pentru prima oară pe membrii familiei sale aici, în prag). El trăiește clipe de groază în pragul odăii bă-trînei cămătărese ucise de el, cînd de cealaltă parte a ușii,, pe platforma scării, se află niște clienți de ai ei care tot trag de șnurul soneriei. Raskolnikov revine aici și sună chiar el, ca să retrăiască aceste momente. În pragul coridorului, la lumina felinarului, are loc scena cu Razumihin, cînd Raskolnikov aproape că își mărturisește crima, o mărturisire fără cuvinte, numai din priviri. În prag, lîngă ușa care dă în locuința vecină, au loc convorbirile lui cu Sonia (în timp ce Svidrigailov, postat de partea cealaltă a ușii, trage cu urechea la vorbele lor). Firește, nu este nevoie să enumerăm toate „actele” săvîrșite în prag, în apropierea lui sau în senzația vie a pragului de-a Ringul acestui roman.

Pragul, vestibulul, coridorul, platforma, scara, treptele ei, ușile deschise spre scară, porțile ce dau în curți, iar în afara acestora orașul cu piețele lui publice, cu străzile, fațadele, crîșmele, tavernele, podurile, canalurile lui

- iată spațiul folosit în acest roman. Într-adevăr, lipsește cu desăvîrșire interiorul acela care dă uitării pragul

- saloanele, sufrageriile, sălile de bal, cabinetele, iatacurile unde se derulează viața biografică și se desfășoară evenimentele din romanele lui Turgheniev, Tolstoi, Gon-cearov și ale altor scriitori. Vom descoperi, firește, aceeași organizare a spațiului și în alte romane ale lui Dostoievski.

În nuvela *Jucătorul*, carnavalizarea vădește o nuanță oarecum diferită.

În primul rînd, Dostoievski zugrăvește aici viața „rușilor de peste

hotare", o categorie aparte, care îi atrăgea atenția. Niște oameni rupți de țara și de poporul lor, existența lor nu mai este ghidată de modul de viață obișnuit pentru cei ce trăiesc pe meleagurile patriei, conduita nu le mai este dictată de situația pe care o aveau în țară, ei nu se simt atașați de mediul lor. Generalul, profesorul din casa acestuia (eroul principal al nuvelei), cavalerul de industrie de Grioux, Polina, curtezana Blanche, englezul Astley și ceilalți, reuniți în orașelul Ruletenburg din Germania, formează în felul lor un colectiv de carnaval, pătruns în oarecare măsură de sentimentul că trăiește în afara normelor și rînduielilor vieții obișnuite. Relațiile dintre ei și comportarea lor iau un aspect neobișnuit, excentric și chiar scandalos (ei trăiesc mereu într-o atmosferă de scandal).

În al doilea rînd, viața zugrăvită în nuvelă se învîr-tește în jurul jocului de ruletă. Acest al doilea element este diriguitor și determină nuanța deosebită a carnavalizării din această operă.

Jocul».fie că e de zaruri, de cărți sau ruletă, prin natura lui face parte din domeniul carnavalului. Atît lumea Antichității, cît și aceea a Evului mediu și a Renașterii își dau limpede seamă de acest lucru. Simbolurile jocului au intrat întotdeauna în sistemul de imagini al simbolurilor carnavalului.

Oameni cu poziții (ierarhice) diferite, atunci cînd se îmbulzesc la masa ruletei, devin de o seamă atît în virtutea condițiilor jocului, cît și în fața fortunei, a întîm-plării. Conduita lor la această masă n-are nici o contingentă cu rolul pe care ei îl au în viața obișnuită. Atmosfera jocului este o atmosferă de fluctuații ale destinului, rapide și radicale, de fulgerătoare ascensiuni și prăbușiri, adică de încoronări și detronări. Punerea mizei seamănă cu o criză: fiindcă omul se simte ca într-un prag. Timpul jocului este și el un timp aparte, momentul echivalînd aici cu anii.

Ruleta difuzează influența ei carnavalizantă asupra întregii vieți cu care vine în atingere, aș spune asupra întregului oraș pe care Dostoievski l-a botezat cu mult temei Ruletenburg.

În atmosfera dens carnavalizată a nuvelei ni se dezvăluie și caracterele principalilor eroi: Alexei Ivanovici și Polina, caractere ambivalente, supuse crizelor, necom-plinibile, excentrice și pline de cele mai neașteptate posibilități. Într-o scrisoare datată cu anul 1863, Dostoievski conturează în

felul următor figura lui Alexei Ivanovici (în forma lui finală din 1866, acest personaj apare considerabil schimbat):

„M-am oprit la o fire spontană și totodată un om de cultură, dar care niciodată nu merge pînă la capăt, un om care și-a pierdut credința și totuși *nu cutează a nu crede*, care se revoltă î m-potriva numelor de autoritate și totodată se teme de ele... Buba cea mare stă în faptul că toată vitalitatea, forțele, temeritatea, revolta lui se irosesc la *ruletă*. Este un jucător, și nu un jucător oarecare, după cum cavalerul avar al lui Pușkin nu este un avar oarecare...”

Precum am mai spus, portretul definitiv al lui Alexei Ivanovici se deosebește simțitor de acest crochiu, dar ambivalența schițată în el nu rămîne pur și simplu, ci sporește în mod categoric, iar necomplînirea se transformă într-o consecvență lipsă de finitate; în plus, caracterul eroului nu se manifestă doar la joc în excentricitățile și în scandalurile de tip carnavalesc, ci și în pasiunea profund ambivalentă, evoluînd în accese, pentru Polina.

Referindu-se la *Cavalerul avar* de Pușkin, lucru pe care l-am subliniat, Dostoievski nu face, desigur, o comparație întâmplătoare. *Cavalerul avar* a exercitat o influență extrem de susținută asupra întregii creații ulterioare a lui Dostoievski, mai cu seamă asupra romanelor *Adolescentul* și *Frații Karamazov* (unde tema paricidului este tratată cu maximum de adîncire și universalizare).

Cităm încă un fragment din aceeași scrisoare a lui

Dostoievski:

„O dată ce *Casa morților* a atras atenția publicului prin zugrăvirea ocnașilor, pe care nimeni nu i-a descris *concret* pînă la apariția acestei cărți, fără îndoială că și *Jucătorul* își va atrage neapărat atenția cititorilor datorită zugrăvirii extrem de amănunțite și *concrete* a jocului de ruletă. *Casa morților* a trezit interesul, fără doar și poate. Iar această nuvelă descrie un fel de infern, un fel de «baie a ocnașilor», *l*

*.M. floeToeBCKHfi, *nuch.ua*, t. I,- ed. cit., pp. 333 - 334.

Compararea jocului de ruletă cu ocna și a *Jucătorului* cu *Casa morților* poate să pară forțată și bizară la prima vedere. în realitate însă această

comparație este profund întemeiată. Atît viața ocnașilor cît și aceea a jucătorilor, cu toată deosebirea lor de fond, sînt deopotrivă „vieți scoase din rîndul vieții” (adică al vieții generale, obișnuite). În sensul acesta, atît jucătorii, cît și ocnașii formează niște colective carnavalizate ¹. Și timpul ocnei, și timpul jocului, în pofida deosebirii fundamentale dintre ele, reprezintă același tip de timp, similar cu „cele din urmă clipe ale conștiinței” înainte de execuție ori sinucidere, în genere similar cu momentele de criză. În toate aceste cazuri avem de-a face cu timpul în p r a g, și nu cu cel biografic, petrecut departe de prag, în spațiile interioare ale vieții. De remarcat că și jocul de ruletă, și ocna Dostoievski le asimilează cu infernul, noi am spune cu infernul carnavalizat al „satirei menip-pee” („baia ocnașilor” redă acest simbol cu o uimitoare sugestivitate exterioară). Comparațiile de mai sus, formulate de Dostoievski, sînt caracteristice în cel mai înalt grad, avînd totodată rezonanța unei tipice mezialianțe carnavalesți.

În romanul *Idiotul*, carnavalizarea se manifestă cu o mare concretețe exterioară, demonstrînd totodată o viziune carnavalescă a lumii de o excepțională profunzime interioară (în parte și datorită influenței nemijlocite a capodoperei lui Cervantes *Don Quijote*).

În central romanului se află „idiotul”, prințul Mîșkin, o figură ambivalență tipic carnavalescă. În sensul superior, deosebit al cuvîntului, omul acesta nu are în viață o situație care ar putea să-i determine conduita și să îngrădească elementul pur uman din el. Privite

1 Doar și la ocna, unde deținuții trăiesc în condițiile unui contact familiar, se află oameni de diverse condiții sociale, care în viața normală nu s-ar putea întîlni pe picior de egalitate într-un același plan.

sub unghiul logicii vieții obișnuite, toată comportarea prințului Mîșkin și toate frămîntările sale par deplasate și teribil de excentrice. Așa este, bunăoară, dragostea frățească ce o poartă rivalului său, un om care a atentat la viața lui și a devenit ucigașul femeii pe care el, Mîșkin, o iubește; mai mult, această dragoste frățească pentru Rogojin își atinge apogeul după omorîrea Nastasiei Filip-povna și umple „cele din urmă clipe ale conștiinței” lui Mîșkin (înainte ca el să cadă într-o stare de idiotie totală).

Scena finală din *Idiotul* - ultima întâlnire dintre Mîșkin și Rogojin lângă cadavrul Nastasiei Filippovna - este una dintre cele mai uimitoare din întreaga creație dos-toievskiană.

La fel de paradoxală din punctul de vedere al logicii vieții obișnuite este și încercarea lui Mîșkin de a îmbina în viață dragostea sa concomitentă pentru Nas-tasia Filippovna și pentru Aglaia. În afara logicii normale se află și relațiile prințului cu celelalte personaje: cu Ganea Ivolghin, cu Ippolit, Burdovski, Lebedev și alții. Am putea spune că Mîșkin nu poate să se integreze total în viață, să se întrupeze pînă la capăt, să accepte în viață determinarea definitivă care îngrădește ființa umană. El pare să rămînă pe tangenta la cercul vieții. Face impresia că-i lipsește carnea care i-ar îngădui să ocupe un loc bine definit în viață (eliminînd prin aceasta pe alții din acest loc), de aceea și rămîne doar pe tangentă. Dar tocmai din acest motiv el izbutește să „pătrund ă” prin carnea vieții altor oameni în adîncul „eului” lor.

Detășat de relațiile obișnuite din viață, avînd întotdeauna ceva deplasat în persoana și în conduita sa, Mîșkin pare să fi atins o naivitate aproape absolută, el este ceea ce se cheamă „un idiot”.

Eroina romanului, Nastasia Filippovna, iese și ea din sfera logicii obișnuite și a relațiilor normale din viață. Și ea se comportă totdeauna și în toate împrejurările în discordanță cu situația ei socială. Dar pe ea o caracterizează izbucnirile, exaltarea maladivă, și nicidecum naivitatea absolută. Ea este „o bezmetică”.

În jurul acestor personaje centrale ale romanului - un „idiot” și o „bezmetică” - întreaga viață se carnavalizaază, se transformă într-o „lume întoarsă pe dos”: si-tuațiile tradiționale ale subiectului își schimbă sensul din rădăcină, îngăduind contrastelor frapante, alternanțelor și schimbărilor neașteptate să se desfășoare într-un joc dinamic; personaje secundare ale romanului dobîndesc armonici carnavalești, formează cupluri carnavalești.

Întregul roman evoluează într-o atmosferă fantastică de carnaval. Dar în timp ce în jurul lui Mîșkin atmosfera este senină, aproape voioasă, în jurul Nastasiei Filippovna ea rămîne sumbră, infernală. Mîșkin trăiește în raiul, Nastasia Filippovna în iadul carnavalesc; dar raiul și iadul din roman se

întretaie, se împletesc în fel și chip, se reflectă unul în celălalt, conform cu legile ambivalenței carnavalești de adâncime. Toate acestea îi permit lui Dostoievski să întoarcă viața astfel încât ea să-i apară și lui și cititorului sub o altă latură, să surprindă în ea și să arate anumite profunzimi și posibilități noi, inedite, pe care le posedă.

Dar aici nu ne interesează ce profunzimi ale vieții a văzut Dostoievski, ci numai forma viziunii lui și rolul ce revine elementelor carnavalizării în această formă.

Să facem un scurt popas pentru a analiza funcția car-navalizantă a figurii prințului Mișkin.

Oriunde își face apariția prințul Mișkin, barierele ierarhice ce-i despart pe oameni devin deodată permeabile și între ei se creează o comuniune interioară, încolțește o franchețe de carnaval. Persoana sa posedă deosebita aptitudine de a relativiza tot ceea ce-i separă pe oameni și imprimă vieții ofalsă gravitate.

Acțiunea romanului începe într-un vagon de clasa a treia, unde „s-au nimerit să stea față în față, lângă fereastră, doi pasageri” - Mișkin și Rogojin. Am menționat cu alt prilej că vagonul de clasa a treia, ca și puntea corăbiei în menippeea antică, înlocuiește piața publică, unde indivizi de condiții diferite comunică între ei cu familiaritate. Așa s-au întâlnit aici prințul cerșetor și negustorul milionar. Contrastul carnavalesc e subliniat și în îmbrăcămintea lor: Mișkin poartă o pelerină de ploaie din străinătăți, cu o glugă uriașă, și botine, pe când Rogojin e îmbrăcat cu cojoc și cizme. „Se leagă o discuție. Era surprinzătoare bunăvoința cu care tânărul cu păr bălai și pelerină elvețiană răspundea la toate întrebările vecinului său negricios, fără să bage de seamă că unele din ele puteau fi socotite fără rost, absolut nelalocul lor și că erau puse uneori cu o indiscreție cam insolentă” (*Idiotul*, Buc, 1962, ELU, p. 29).

Uimitoarea spontaneitate a lui Mișkin, gata să-și deschidă sufletul, incită la reciprocitate pe Rogojin, bănuitor și închis de felul lui, și-l îndeamnă să depene povestea pasiunii sale pentru Nastasia Filippovna cu o franchețe total carnavalescă.

Acesta este primul episod carnavalizat al romanului.

În cel de al doilea episod, de astă dată în casa Epan-cinilor, Mîșkin, așteptînd să fie primit, se întreține în vestibul ea valetul, cu care discută despre pedeapsa capitală și ultimele chinuri morale ale condamnatului, o temă desigur deplasată în acest loc. El izbutește să lege însă o comuniune interioară cu acest lacheu mărginit și țănoș.

La prima întrevvedere cu generalul Epancin de asemeni prințul pătrunde după manieră carnavalescă prin barierele ridicate între diversele situații sociale.

Este interesantă carnavalizarea următorului episod: în salonul generălesei Epancina, unde s-a adunat tot lume bună, Mîșkin povestește despre ultimele momente ale conștiinței unui condamnat la moarte (relatarea autobiografică a unor clipe trăite chiar de Dostoievski). Tema pragului năvălește aici în interiorul salonului monden, într-un spațiu depărtat de prag. La fel de deplasată pare în această ambianță și uimitoarea povestire a lui Mîșkin despre Mărie. Acest episod abundă în sincerități carnavalești; prințul, un necunoscut ciudat și în fond suspect, se transformă ca la carnaval, adică pe neașteptate și cît ai bate din palme, în prieten intim al casei. Casa Epancinilor este atrasă în atmosfera car-navalescă a lui Mîșkin, lucru la care contribuie, firește, și firea excentrică a generălesei Epancina.

Episodul următor care, de astă dată, are loc în apartamentul familiei Ivolghin, se distinge printr-o carnavalizare interioară și exterioară mai izbitoare. El se desfășoară din capul locului într-o atmosferă de scandal, dezgolind sufletele mai tuturor participanților. Se ivesc figuri cu aparență carnavalescă, precum Ferdîșcenko și generalul Ivolghin, se produc mistificări și mezalianțe tipic car-navelești. Este caracteristică scurta scenă intens carnavalescă din vestibul, adică în p r a g, unde Nastasia Filip-povna, făcîndu-și apariția pe neașteptate, îl ia pe prinț drept un lacheu al casei și-l ocărăște în mod grosolan („gugumanule”, „meriți să te dea afară”, „mare nătărău!” - *ed. cit.*, p. 155). Acest vocabular, care contribuie la condensarea atmosferei de carnaval a scenei, este în totală discordanță cu adevărata manieră a Nastasiei Filippovna de a trata slugile. Scena din vestibul o pregătește pe cea următoare, a mistificării din salon, unde

Nastasia Filippovna compare în rolul unei curtezane cinice și dure. Apoi are loc scena exagerat-carnavalescă a scandalului: apariția generalului amețit de băutură, care spune o poveste carnavalescă, demascarea lui, apariția lui Rogojin împreună cu șleahța lui pestriță de bețivani, conflictul dintre Ganea și soră-sa, palma dată prințului, purtarea provocatoare a dracului mărunț de carnaval Ferdișcenko etc. Salonul Ivolghinilor se preschimbă într-o scenă de carnaval din piața publică, unde raiul lui Mișkin și iadul Nastasiei Filippovna se încrucișează și se împletesc pentru înfrîntă oară.

După scandal urmează emoționanta discuție a prințului cu Ganea și destăinuirile sincere ale celui din urmă; apoi colindarea carnavalescă a Petersburgului în tovărășia generalului beat și, în sfârșit, petrecerea din casa Nastasiei Filippovna, unde izbucnește zguduitorul scandal-catastrofă, pe care l-am analizat la timpul său. Astfel se termină partea întâi și, o dată cu ea, prima zi din acțiunea romanului.

Acțiunea părții întâi a început în zorii dimineții și s-a terminat seara târziu. Totuși, această zi nu coincide cu ziua tragediei („de la răsăritul soarelui pînă la asfințit”). Timpul de aici nu este nicidecum tragic (deși ca tip se apropie de acesta), nu este nici epic și nici biografic. Această zi aparține unui tip deosebit, carnavalesc, deconectat parcă din timpul istoric, care se scurge după legile sale speciale, carnavalești, și cuprinde un număr infinit de schimbări și metamorfoze radicale *. Pentru ca să poată rezolva obiectivele sale artistice deosebite, Dostoiev-ski avea nevoie tocmai de un timp ca acesta - ce-i drept nu de un timp carnavalesc în accepția riguroasă a cuvîntului, ci de unul carnavalizat. Evenimentele petrecute în prag sau în piața publică, pe care le descrie, cu înțelesul lor profund, lăuntric, eroii lui, de felul lui Ras-kolnikov, Mișkin, Stavroghin, Ivan Karamazov, nu puteau fi arătați în cadrul timpului obișnuit, biografic și istoric. Dar și polifonia însăși, ca fenomen al interacțiunii unor conștiințe egale în drepturi și lipsite de finitate lăuntrică, cere o altă concepție a timpului și spațiului, după expresia lui Dostoievski, o concepție „neeulidiană”.

Ajunși aici, putem încheia analiza carnavalizării operelor lui Dostoievski.

1 De pildă, prințul sărac, care dimineața nu avea unde să-și pună capul,

la sfârșitul zilei devine milionar.

În cele trei romane următoare, vom găsi aceleași trăsături ale carnavalizării, e drept într-o formă mai complexă și mai aprofundată (mai ales în *Frații Karamazov*). În încheierea prezentului capitol ne vom mai referi doar la un singur aspect, exprimat în modul cel mai pregnant în ultimele romane.

Am vorbit la timpul său de particularitățile structurale ale imaginii carnavalesci, arătând că ea vădește tendința de a cuprinde și de a reuni cei doi poli ai devenirii sau cei doi termeni ai antitezei: nașterea - moartea, tinerețea - bătrânețea, susul - josul, fața - spatele, lauda - ocara, afirmația - negația, tragicul - comicul etc., polul superior al imaginii dicotomice reflectându-se în cel inferior după principiul figurilor din cărțile de joc. Ne-am putea exprima astfel: extremele se ating, se scrutează reciproc, se oglindesc una în cealaltă, se cunosc și se înțeleg reciproc.

Dar am putea defini în aceeași manieră și principiul care stă la temelia creației lui Dostoievski. În universul scriitorului orice fenomen trăiește în imediata vecinătate a antipodului său. Dragostea ființează la hotarul urii, o cunoaște și o înțelege, iar ura ființează la hotarul dragostei și la rîndul ei are înțelegere pentru ea (dragostea-ura hai Versilov, dragostea Katerinei Ivanovna pentru Dmitri Karamazov; în oarecare măsură dragostea lui Ivan pentru Katerina Ivanovna și a lui Dmitri pentru Grușenka prezintă aceleași caracteristici). Credința trăiește la hotarele ateismului, se oglindește în el și-l înțelege, iar ateismul

1 În romanul *Demonii*, de pildă, întreaga viață în care au pătruns demonii este zugrăvită ca un infern carnavalesc. Tema încoronării și a detronării, precum și tema imposturii (de exemplu a detronării lui Stavroghin de către Șchioapa și ideea lui Piotr Verhovenski de a-l proclama drept „Țarevici Ivan”) se infiltrează adînc în întregul roman. *Demonii* oferă un material extrem de generos pentru analiza carnavalizării exterioare. Dar și *Frații Karamazov* oferă din belșug accesorii carnavalesci exterioare.

trăiește la hotarul credinței și o înțelege *. Superioritatea și noblețea se învecinează cu decăderea și mîrșăvia (Dmitri Karamazov). Dragostea de viață se învecinează cu setea de a te distruge pe tine însuți (Kirillov).

Puritatea și virtutea au înțelegere pentru viciu și senzualitate (Aleoșa Karamazov).

Firește, noi simplificăm într-ucâtva, prezentăm într-o formă mai brută ambivalența extrem de complexă și subtilă proprie ultimelor romane ale lui Dostoievski. În lumea sa, toți și toate trebuie să se cunoască reciproc și să știe totul unul despre celălalt, trebuie să vină în contact, să se întâlnească față în față și să intre în vorbă. Toate trebuie să se reflecte reciproc și să se scoată reciproc în lumină prin dialog. De aceea fenomenele disparate și depărtate între ele se cer reunite într-un singur „punct” spațial și temporal. Iată în ce scop este necesară libertatea carnavalescă și concepția artistică carnavalescă despre spațiu și timp.

Carnavalizarea a permis crearea unui mare dialog cu o structură deschisă, a îngăduit ca interacțiunea socială a oamenilor să fie strămutată în sfera superioară a

1 În convorbirea cu diavolul, Ivan Karamazov îl întreabă:

„- Mascara I Ai încercat vreodată să ispitești pe cei care se hrăneau cu lăcuste și stau de se roagă câte șaptesprezece ani în cine știe ce pustietate pînă prind mucegai?

- Dragul meu, niti n-ara făcut altceva de cînd mă știu. Sufletul unui pustnic e cîtcodată mai prețios pentru noi decît o constelație întreagă, și atunci firește că faci tot ce poți ca să pui mîna pe un briliant atît de scump; pentru el, ești în stare să uiți nu numai lumea asta, dar toate lumile cîte există în univers. Îți dai seama ce poate să însemne asemenea» victorie? Aș putea chiar să-ți spun că unii dintre schimnicii ăștia au tot atîta cultură ca și tine, dar sînt sigur că n-ai să mă crezi. De-aiști ce haos. există în sufletul lor, ce amestec de ură, de credință și de îndoieli! Zău, uneori îți face impresia c-ar fi destul să intervină ceva, un fleac de nimic, pentru ca toată credința lor «să se dea peste cap» cum zice actorul Gorbunov” (*Frații Karamazov*, ed. cit., v. II, p. 429). De remarcat că discuția lui Ivan cu diavolul este plină de imagini din spațiul și timpul cosmic: „cvadrilioane de kilometri” și „bilioane de ani”, „constelații întregi” etc. Toate aceste valori cosmice sînt amestecate aici cu elemente din contemporaneitatea imediată („actorul Gorbunov”) și cu detaliile vieții de interior - totul se împletește în mod

organic în condițiile timpului carnavalesc.

spiritului și intelectului, care a fost întotdeauna prin excelență sfera conștiinței monologice unice și unitare, a spiritului unitar și indivizibil care se dezvoltă în el însuși (de pildă în romantism). Viziunea carnavalescă a l-amii l-a ajutat pe Dostoievski să triumfe asupra solipsismului etic și gnoseologic. Omul, pus față în față cu conștiința sa, nu poate s-o scoată la capăt de unul singur, nu se poate dispensa de o altă conștiință, nici măcar în sferele cele mai profunde și mai intime ale vieții sale spirituale. Omul nu va găsi niciodată soluția completă în el însuși.

Carnavalizarea permite totodată artistului să extindă scena îngustă a vieții particulare într-o anume perioadă pînă la proporțiile maxime ale scenei misterului, universală și general umană. Iată subiectul urmărit de către Dostoievski în ultimele lui romane, și mai cu seamă în *Frații Karamazov*.

În romanul *Demonii*, Șatov îi spune lui Stavroghin înainte de a începe discuția lor emoționantă: „Noi sîntem două făpturi și ne-am întîlnit în i n f i n i t... pentru ultima oară pe Iume. Lasă-te de tonul du-mitale și adoptă un ton omenesc! Vorbește măcar o dată cu glas de om” (VII, 260-261).

În romanele lui Dostoievski, toate întîlnirile h o t ă-rîtoare între un om și altul, între o conștiință și alta se petrec „în infinit” și „pentru ultima oară” (în ultimele momente ale crizei), adică ele se desfășoară în spațiul și în timpul carnavalesc al misterului.

Scopul întregii noastre lucrări este să dezvăluim originalitatea unică a poeticii lui Dostoievski, „să-l arătăm pe Dostoievski în Dostoievski”. Dacă realizarea acestui obiectiv sincronizant ne-a izbutit, faptul trebuie să ne ajute la dibuirea și la urmărirea tradiției genului la Dostoievski pînă la sursele ei în Antichitate. Ceea ce am încercat de altfel să facem în prezentul capitol, e drept în linii generale, într-o formă aproape schematică. Noi credem că analiza noastră diacronică confirmă rezultatele celei sincronice. Mai exact: rezultatele celor două analize se verifică și se confirmă reciproc.

Atașîndu-l pe Dostoievski unei anumite tradiții, se înțelege că nu am limitat cîtuși de puțin extrem de profunda originalitate și individualitatea unică a operei sale. Dostoievski este creatorul adevăratei polifonii, care,

desigur, nu exista și nu putea să existe în „dialogul socratic” sau în „satira menippeă” din Antichitate, nici în misterul medieval, nici la Shakespeare și Cervantes, la Voltaire și Diderot, la Balzac și Hugo. Plămada polifonică însă exista pe această linie de dezvoltare a literaturii europene. Toată această tradiție, începînd cu „dialogul socratic” și menippeea, a renăscut și s-a înnoit la Dostoievski sub o formă inovatoare, de o originalitate unică, a romanului polifonic.

CAPITOLUL AL CINCILEA

CUVÎNTUL LA DOSTOIEVSKI

1. Tipurile de cuvînt în proză. Cuvîntul la Dostoievski

CITEVA observații metodologice preliminare. Am intitulat capitolul nostru *Cuvîntul la Dostoievski* întrucît ne referim anume la cuvînt, adică o la limbajul viu și concret luat în ansamblu, și nu la limbă ca obiect specific al lingvisticii, realizat prin abstragerea întru totul îndreptățită și necesară de la anumite aspecte din viața concretă a cuvîntului. Or, tocmai aceste aspecte din viața cuvîntului, de care lingvistica face abstracție, au o importanță primordială pentru scopurile noastre. De aceea analizele care vor urma nu pot fi considerate lingvistice în sensul strict al cuvîntului. Le putem încadra mai degrabă în meta-lingvistică, înțelegînd prin acest termen studiul încă neîncheiat în discipline bine definite al acelor aspecte din viața cuvîntului, care depășesc, și pe bună dreptate, hotarele lingvisticii. Cercetările metalingvistice nu pot nesocoti, desigur, lingvistica și trebuie să se folosească de rezultatele ei. Lingvistica și metalingvistica studiază același fenomen concret, foarte complex și multilateral - cuvîntul, dar fiecare îl studiază sub alte fațete și sub alte unghiuri de vedere. Ele trebuie să se completeze, nicidecum să-și amestece domeniile. În practică însă granițele dintre ele sînt foarte adesea încălcate.

Considerînd lucrurile prin prisma lingvisticii pure, nu vom observa nici un fel de deosebiri într-adevăr esențiale între utilizarea monologică și cea polifonică a cuvîntului în literatura artistică. Romanul polifonic al lui* Dostoievski, de pildă, prezintă o diferențiere de limbaj considerabil mai mică, adică mai puține stiluri de vorbire, dialecte teritoriale și sociale, jargoane profesionale etc, decît opera multor scriitori monologiști, ca L.

Toi-. stoi, Pisemski, Leskov și alții. Ba chiar ai impresia că eroii romanelor lui Dostoievski vorbesc cu toții același limbaj, anume pe acela al autorului lor. De altfel, mulți V i-au reproșat scriitorului această monotonie de limbaj, t inclusiv L. Tolstoi.

Din punct de vedere artistic, diferențierea de limbă și „caracteristicile de limbaj” ale eroilor desigur sînt de cea „maT mare importanță pentru crearea de chipuri u-mane obiectivate și finite. Cu cît mai obiectivat ne apare personajul, cu atît mai pronunțat se conturează și fizionomia limbajului său. In romanul polifonic, varietatea și i caracteristicile de limbaj își păstrează valoarea, dar în- I tr-o măsură scăzută; esențial este că aceste fenomene f își schimbă funcțiile artistice. Miezul problemei nu stă* propriu-zis în prezența anumitor stiluri de vorbire, dialecte sociale etc, prezență constatată cu ajutorul unor criterii pur lingvistice, ci în -avedea sub ce unghi d i a 1 ogji 1 ele se confruntă ori se Ifă JjiT i T

respectiva. Dar acest Tmghi dialogal nu se lasă stabilit cu ajutorul criteriilor pur lingvistice, deoarece relațiile dialogale, deși țin de domeniul cuvîntului, nu țin și de domeniul studierii pur lingvistice a acestuia.

Raporturile dialogale (inclusiv cele ale vorbitorului cu propriul său cuvînt) formează obiectul metalingvisticii. Or, ceea ce ne interesează aici sînt tocmai aceste raporturi, care determină particularitățile construcției stilistice a operelor lui Dostoievski.

în limbă ca obiect al lingvisticii nu există și nu pot j exista raporturi dialogale: acestea nu-și au locul între l elementele din sistemul limbii (bunăoară, între cuvintele dicționarului, între morfeme etc.), și nici între elementele „textului”, atunci cînd îl tratăm exclusiv prin prisma lingvisticii. Ele nu pot exista nici între unitățile ținînd de același nivel, nici între unități ce țin de niveluri diferite. Și, desigur, nici între unități sintactice, de pildă, între propozițiunile tratate strict lingvistic.

De asemeni nu pot exista raporturi dialogale între -texte, atunci cînd le abordăm numai strict lingvistic.

Orice confruntare și grupare pur lingvistică a textelor, ca exprimări integrale, se abstrage în mod obligatoriu de la orice raporturi dialogale.

Lingvistica, desigur, cunoaște forma compozițională a „vorbirii

dialogale” și studiază particularitățile ei sintactice și lexico-semantice. Dar ea le studiază ca pe niște fenomene pur lingvistice, adică în planul limbii, și nu poate nicicum aborda specificul raporturilor dialogale între replici. De aceea lingvistica este silită să recurgă la rezultatele metalingvisticii, atunci când cercetează „vorbirea dialogală”.

♦ Raporturile dialogale sînt, așadar, extralingvistice. În același timp însă ele nu pot fi rupte de domeniul cu-vîntului, adică de jynbăcJnomen JaițegraLoncret. Limba nu trăiește deCTrTncontactardîalogal al celor ce oTblosesec, contactul acesta constituind de altfel adevărata sferă de existență a limbii. Întreaga viață a limbii, indiferent de domeniul runde se desfășoară (cotidian, profesional, al științei, al artei etc), se axează pe raporturi dialogale. Lingvistica studiază „limba” propriu-zisă, împreună cu logica specifică ei în sfera elementelor de comunitate, cum ar fi cele care fac posibil contactul dialogal, fără a se preocupa însă de raporturile dialogale, de la care se abstrage cu consecvență. Acestea țin de domeniul cuvîntului, întrucît cu-vîntul este dialogal prin natura sa; de aceea, raporturile dialogale trebuie să intre în preocupările metalingvisticii, care depășește limitele lingvisticii, posedand un o-biect și sarcini proprii.

Raporturile dialogale nu pot fi (redușe nici la raporturile logice și concret-semantice, care, prin definiție, sînt lipsite de aspectul dialogal. Acestea trebuie să îmbrace forma cuvîntului, să devină manifestări, poziții exprimate prin cuvînt ale diferitelor subiecte, pentru ca între iele să poată lua naștere raporturi dialogale.

„Viața e frumoasă”. „Viața nu e frumoasă”. Avem în fața noastră două judecăți, cu o anumită formă logică și un anume conținut concret-semantic (judecăți filozofice despre valoarea vieții). Între aceste judecăți există un raport logic bine definit - una este negația celeilalte - dar nu există și nu pot exista nici un fel de raporturi dialogale; ele nujiiscută în icoxilasdj££o£iu. {deși pot oferi atît materiaiuT concret, cît și temeiul logic necesar unei dispute). Pentru ca între oele două aprecieri ori în legă-, tură cu ele să se poată statornici un raport dialogal, ele* trebuieșăafle.q întrupare. Prin urmare, amîndouăj judecățile se pot reuni, ca teză și antiteză, într-o expri-mare aparținînd unui singur subiect, care-și formuleazăj poziția sa

dialectică unitară în problema dată. În cazul acesta nu apar raporturi dialogale. Dar dacă aceste două judecăți vor fi împărțite între două exprimări diferite, formulate de către două subiecte diferite, între ele se vor stabili relații dialogale.

„Viața e frumoasă”. „Viața e frumoasă”. Avem aici două judecăți perfect identice, în fond deci o singură judecată pe care o scriem ori o rostim de două ori, dar acest „două” nu se referă la judecata propriu-zisă, ci numai la întruparea ei verbală. Ce e drept, putem vorbi aici și despre raportul logic al identității a două judecăți. Dar dacă această judecată va fi rostită în două exprimări de către două subiecte diferite, atunci între cele două exprimări se va stabili un raport dialogal (de acord, de confirmare).

Raporturile dialogale sînt de neconceput fără cele j logice și obiectual-semantice, dar nu se confundă cu ele, ci își au specificul lor.

Ca să devină dialogale, raporturile logice și obiectual semantice trebuie, așa cum am mai spus, să-și afle o întrupare, adică să intre într-o altă sferă de existență: să se transforme în cuvînt, adică în exprimare, și să dobîndească un autor, adică pe făuritorul exprimării date, a cărui poziție o exteriorizează.

Luată în acest sens, orice exprimare își are autorul, pe care îl simțim chiar în exprimarea dată drept creator al acesteia. Cît privește pe autorul real, așa cum există în afara exprimării, se poate întîmpla să nu știm absolut nimic despre el. Formele folosite de acest autor pot fi foarte diferite. O operă poate să fie produsul unei munci colective, ori să fie creată prin munca succesivă a mai multor generații etc. - oricum ar fi, noi deslușim în ea o singură voință creatoare, o poziție bine definită, la care se poate reacționa dialogal. Reacția dialogală personifică întotdeauna exprimarea care a provocat-o.

Raporturi dialogale pot exista nu numai între exprimări (relativ) întregi; noi putem aborda prin dialog orice parte de exprimare avînd un înțeles, ba și cuvîntul izolat dacă nu este receptat ca un cuvînt impersonal din limbă, ci ica un semn al unei poziții logice, străine, ca exponent al unei exprimări aparținînd altcuiva, cu alte cuvinte dacă sesizăm în el un glas străin. Drept care raporturile dialogale pot pătrunde înăuntrul unei exprimări, chiar și

înăuntrul unui cuvînt izolat, dacă două glasuri se ciocnesc în el într-un dialog (microdia-logul la care am mai avut prilejul să ne referim).

Raporturile dialogale sînt posibile de asemeni și în-

„ixe stilurile de vorbire, dialectele sociale etc, în cazul receptării acestora drept un fel de poziții semantice, un iei de concepții despre lume în domeniul limbii, deci în cazul examinării lor în alt plan decît al lingvisticii.

j, În sfîrșit, putem stabili raporturi dialogale și cu pro-

. pria noastră exprimare, fie în întregul ei, fie numai cu unele părți ori cu cîte un cuvînt izolat din ea, dacă ne detașăm cumva de ele, ne plasăm la oarecare distanță j de ele își vorbim cu anume rezervă interioară, limitînd i parcă sau dedublînd pe autorul din noi.

în încheiere vom aminti că, la o mai largă consi-, derare a raporturilor dialogale, ele pot avea loc și între.alte fenomene receptate de conștiință, dacă acestea și-au jgăsit expresia într-un sistem de semne. De pildă, fpot exista (raporturi dialogale între imaginile altor arte. Dar aceste raporturi nu se înscriu în limitele metalingvisticii.

Principalul obiect al analizei noastre, am putea spu-. ne principalul ei erou, va fi cuvîntul d i f o n, care ia inevitabil naștere în condițiile comuiicărUdialogale, adică în condițiile adevăratei vieți a cuvîntului. Lîngvis-tica nu cunoaște cuvîntul acesta la două vocL După părerea noastră însă eT trebuie să devină unul din principalele obiecte de studiu ale metalingvisticii.

Cu acestea, am încheiat observațiile noastre metodologice preliminare. Obiectivele urmărite vor reieși limpede din analizele concrete ce vor urma.

Există un grup de fenomene artistice ale vorbirii, care și-a atras mai de mult atenția teoreticienilor literaturii, ca și a lingviștilor. Aceste fenomene depășesc prin natura lor cadrul lingvisticii, intrînd în competența metalingvisticii. Ele sînt: stilizarea, parodia, scazu11 și dialogul (exprimat compozițional, împărțit în replici).

Toate aceste fenomene, în pofida deosebirilor radicale dintre ele, prezintă o trăsătură comună: cuvîntul j are aici o dublă orientare - după obiectul vorbirii, ca orice cuvînt obișnuit, și după cuvîntul altuia, după

vorbirea celui alt. Dacă ignorăm existența acestui context al vorbirii străine și prindem a considera stilizarea ori parodia așa cum este considerată vorbirea obișnuită, orientată numai asupra propriului ei obiect, nu vom putea înțelege fondul acestor fenomene și vom confunda stilizarea cu stilul, iar parodia pur și simplu cu o operă de proastă calitate.

Această dublă orientare a cuvîntului se conturează mai discret în *scaz* și în dialog (în limitele replicii). *Scazul*, într-adevăr, poate avea uneori doar o singură orientare - după obiect. De asemenea și replica dialogului poate să tindă către semnificarea directă și nemijlocită a obiectului. Dar în majoritatea cazurilor, atît *scazul* cît I și dialogul se orientează după vorbirea celui alt: *scazul* - stilizînd-o, replica - ținînd cont de ea, răspunzîndu-i, anticipînd-o.

1 Vezi p. 265 și urm. (n.t.).

Fenomenele indicate au o profundă însemnătate de principiu. Ele pretind o tratare cu desăvîrșire nouă a vorbirii, care nu se încadrează în limitele obișnuitei cercetări lingvistice și stilistice. Tratarea obișnuită consideră cuvîntul în cadrul unui singur context mono-

] logic. Iar cuvîntul este caracterizat în raport cu obiectul său (bunăoară, teoria tropilor), sau în raport cu alte cuvinte din același context, din aceeași vorbire (stilistica în accepția îngustă a cuvîntului). Lexicologia, e drept, cunoaște o atitudine oarecum diferită față de cuvînt. Nuanța lexicală a cuvîntului, de exemplu arhaismul ori provincialismul, indică prezența unui alt context, în care cuvîntul dat funcționează în mod normal (literatura veche, graiurile provinciale), dar acest alt context ține de limbă și nu de vorbire (în sensul strict al cuvîntului), el nu constituie exprimarea altcuiva, ci un material de limbă impersonal care n-a fost organizat într-o exprimare concretă. În cazul însă cînd nuanța lexicală este cît de cît individualizată, adică sugerează o anumită exprimare determinată aparținînd altcuiva, din care cuvîntul respectiv a fost împrumutat ori în spiritul căruia a fost construit, avem înaintea noastră sau o stilizare, sau o parodie, sau un fenomen analog. Prin urmare, și lexicologia rămîne, în fond, în limitele unui singur context monologic și nu cunoaște decît orientarea directă și nemijlocită a cuvîntului după obiect, fără a ține cont de cuvîntul altcuiva,

de cel de al doilea context.

Prezența însăși a cuvintelor cu dublă orientare, care includ în mod necesar raportul cu exprimarea altcuiva, ne pune în fața necesității de a da o clasificare completă a cuvintelor prin prisma acestui principiu nou, ignorat atât de stilistică și lexicologie, cât și de semantică. Oricine se poate convinge cu ușurință că, în afara cuvintelor orientate după obiect și a-celor orientate după cuvîntul *t* altuia, mai există și un alt tip. Dar nici cuvintele cu dublă orientare (care țin seamă de cuvîntul altuia), incluzînd fenomene cu totul eterogene ca stilizarea, parodia, dialogul, nu se pot dispensa de diferențiere. Trebuie indicate varietățile lor esențiale (din punctul de vedere al aceluiași principiu). Apoi ni se impune în mod inevitabil și problema posibilității și a procedeeleor de a îmbina cuvintele de diferite tipuri, în limitele aceluiași context. Pe acest tărîm se ivesc noi probleme de stil, pe care pînă în prezent stilistica nu le-a luat aproape de loc în considerație. Or, tocmai aceste probleme au o importanță primordială pentru înțelegerea stilului prozei *K*

Alături de cuvîntul orientat după obiect în mod direct și nemijlocit - care numește, comunică, exprimă, zugrăvește - urmărind înțelegerea nemijlocită a obiectului însuși (primul tip de cuvînt), mai observăm și cuvîntul întruchipat sau obiectualizat (cel de al doilea tip). Forma cea mai tipică și cea mai răspîndită a cuvîntului întruchipat, obiectualizat este vorbirea directă *S* eroilor. Ea are o valoare obiectuală nemijlocită, dar nu stă în același plan cu vorbirea autorului, ci parcă la o anumită distanță perspectivă în raport cu aceasta. Vorbirea eroilor nu este receptată doar sub aspectul obiectului său, ci alcătuiește ea însăși un obiect de orientare, ca orice cuvînt caracteristic, tipic, colorat.

Acolo unde textul autorului conține vorbirea directă să zicem a unui erou, avem în fața noastră două centre și două unități de vorbire în cadrul aceluiași context *u* unitatea exprimării autorului și unitatea exprimării eroului. Dar cea de a doua unitate nu este autonomă, ci subordonată primei și cuprinsă în ea, constituind unul din elementele ei. Cele două exprimări comportă tratări stilistice diferite. Cuvîntul eroului este tratat ca unul străin ce aparține unui personaj determinat din puncta de vedere caracterologic

sau tipic, adică este tratat ca obiect al viziunii autorului, și nicidecum sub unghiul pro-

1 N-am ilustrat cu exemple clasificarea ce urmează, cuprinzând tipurile și varietățile cuvîntului, întrucît dăm ulterior un material extrem de vast din Dostoievski pentru fiecare dintre cazurile analizate aici.

ipriei lui orientări obiectuale. Cuvîntul autorului, dimpojtrivă, suferă o prelucrare stilistică în sensul semnificației directe a obiectului. El trebuie să corespundă acestui obiect (din domeniul cunoașterii, al poeziei sau de altă i natură), trebuie să fie expresiv, viguros, semnificativ,

I frumos etc, potrivit cu obiectivul său concret direct de a, semnifica ceva, de a exprima, de a comunica, de a

I zugrăvi ceva. Prelucrarea lui stilistică urmărește și ea înțelesul strict al obiectului. Dacă cuvîntul autorului este j prelucrat în așa fel încît să-l simțim caracteristic ori tipic pentru un anume personaj, pentru o anumită poziție socială, pentru o anumită manieră artistică, atunci ne aflăm în fața unei stilizări: ori obișnuita stilizare litez rară, ori un *scaz* stilizat. Dar despre acest al treilea j tip vom vorbi mai tîrziu.

Cuvîntul direct orientat după obiect se cunoaște doar pe sine și obiectul său, străd-uindu-se să-i fie adecvat la maximum. Lucrurile nu se schimbă cu nimic chiar dacă în acest scop imită pe cineva ori învață de la careva: este la fel cu schelele care nu apar în ansamblul arhitectonic, deși sînt necesare și constructorul le-a prevăzut în calculele sale. Elementul imitării cuvîntului străin și prezența diverselor influențe exercitate de cuvinte străine, extrem de limpezi pentru istoricul literar și pentru oricare cititor competent, nu intră în obiectivul urmărit de respectivul cuvînt. Iar dacă totuși intră, dacă respectivul cuvînt conține o aluzie voită la cel străin, atunci ne aflăm iarăși în fața unui cuvînt din a treia categorie, și nu din prima.

Tratarea stilistică a cuvîntului obiectual, adică a cuvîntului eroului, element obiectual în contextul autorului, se supune sarcinilor stilistice ale acestuia, ca unei ultime și supreme instanțe. În consecință, se ivesc o serie de probleme științifice legate de introducerea și includerea organică a vorbirii directe a eroului în contextul autorului. Ultima expresie a sensului,

deci și ultima expresie stilistică apar în vorbirea directă a autorului.

Ultima expresie a sensului implicînd o înțelegere pur obiectuală există, desigur, în oricare operă literară, dar ea nu este întotdeauna reprezentată de cuvîntul direct al autorului. De altfel, cuvîntul autorului poate lipsi cu totul, fiind înlocuit în compoziție de cuvîntul naratorului, sau neavînd nici un echivalent compozițional, ca în dramă. În asemenea cazuri, întreg materialul verbal al operei se încadrează în cea de a doua ori cea de a treia categorie de cuvinte. Drama e construită aproape întotdeauna din cuvinte obiectuale întruchipate. În *Povestirile lui Belkin* de Pușkin de exemplu, povestirea (cuvintele lui Belkin) e construită din cuvinte de categoria a treia; cuvintele eroilor fac parte, firește, din categoria a doua. Absența cuvîntului direct orientat după obiect constituie un fenomen obișnuit. Ultima expresie a sensului - ideea autorului nu se realizează prin cuvîntul său direct, ci cu ajutorul cuvintelor altora, create și plasate într-o manieră anume, care le subliniază tocmai acest caracter de cuvinte străine.

Gradul de obiectualitate a cuvîntului întruchipat al eroului poate diferi. E suficient să comparăm, bunăoară, cuvintele prințului Andrei din romanul lui Tolstoi cu acelea ale eroilor lui Gogol, de exemplu ale lui Akaki Akakievici. Pe măsură ce sporește orientarea nemijlocită după obiect a cuvintelor eroului și paralel scade gradul de obiectualitate al acestora, corelația dintre vorbirea autorului și vorbirea eroului se apropie de corelația dintre cele două replici ale dialogului. Raportul perspectiv dintre ele slăbește și, la un moment dat, se pot întîlni în același plan. Această situație, ce-i drept, apare doar ca o ten-, dința, ca aspirația către o limită care nu se realizează. 1

Cînd se citează, într-un studiu științific, afirmațiile altor diverși autori într-o problemă dată, unele pentru a combate, altele, dimpotrivă, pentru a confirma și completa anumite puncte de vedere, avem în fața noastră cazul unui raport dialogal corelativ între cuvinte cu semnificație nemijlocită în limitele aceluiași context. Raporturile de acord - dezacord, afirmare - completare, întrebare - răspuns etc. sînt pur dialogale, dar, firește, ele nu sînt doar raporturi între cuvinte, propoziții sau alte elemente ale unei exprimări, ci între exprimări considerate în ansamblu. În dialogul dramatic

sau în dialogul i dramatizat, introdus în contextul autorului, aceste raporturi leagă exprimări obiectuale întruchipate, drept care sînt și ele obiectuale. Aici nu se produce confruntarea a două ultime expresii de sens, ci confruntarea obiectuală (în subiect) a două poziții întruchipate, total subordonată ultimei, supremei instanțe: autorul. Contextul monologic nu iese diluat și nici slăbit din această confruntare.. Slăbirea ori distrugerea contextului monologic nu survine decît atunci cînd se întîlnesc două exprimări egal j și direct orientate după obiect. Două cuvinte egal și direct orientate după obiect din limitele aceluiasi context nu pot sta alături fără a se încrucișa într-un dialog, fie că unul va confirma pe celălalt, sau că se vor completa reciproc, sau, dimpotrivă, se vor contrazice între ele, ori se vor afla în alte raporturi dialogale (bunăoară, într-un raport de întrebare și răspuns). Două cuvinte de pondere egală referitoare la aceeași temă, din moment ce s-au întîlnit, se orientează inevitabil unul după celălalt. Două sensuri întrupate nu pot sta alături ca două lucruri neînsuflețite - între ele trebuie să se producă un contact lăuntric, adică să intervină o legătură logică.

Cuvîntul direct și nemijlocit cu semnificație deplină iese orientat după obiectul său și reprezintă ultima expresie semantică în limitele contextului dat. Cuvîntul obiectual de asemeni este orientat numai după obiect, dar formează și el la rîndul său obiectul orientării autorului, deci al orientării altcuiva. Această orientare străină nu pătrunde însă în interiorul cuvîntului obiectual, ci îl ia ca pe un întreg și, fără a-i schimba sensul și tonul, îl subordonează obiectivelor sale. Ea nu-i conferă un alt sens obiectual. Cuvîntul devenit obiect pare să nu știe lucrul acesta, aidoma omului care își vede de treburi fără să știe că este privit; cuvîntul obiectual răsună ca și cum ar fi un cuvînt monologic direct. Atît cuvintele din prima categorie cît și cele din a doua categorie conțin j realmente numai o singură voce. Ele sînt o m o f o n e.

Dar autorul poate folosi cuvîntul altuia în scopurile sale și prin introducerea unei noi orientări de sens într-un cuvînt ce are propria lui orientare pe care și-o păstrează. În același timp, cuvîntul respectiv, prin misiunea rai, trebuie receptat ca unul ce aparține altcuiva. Astfel, ace- I lași

cuvînt cuprinde două orientări de sens, două voci. Așa este cuvîntul parodiat, stilizarea, *scazul* stilizat. Acum V să trecem la caracterizarea cuvintelor din cea de a treia categorie.

Stilizarea presupune stil, adică presupune că totalitatea procedeeleor stilistice, pe care ea o reproduce a avut cîrirdva o rațiune directă și nemijlocită, exprima o ultimă expresie a sensului. Numai cuvîntul din prima categorie poate fi supus stilizării. Stilizarea pune ideea * obiectuală (artistic-obiectuală) străină în slujba țelurilor ei, adică în slujba noilor ei idei. Stilizatorul folosește cuvîntul străin ca pe unul străin, aruncînd astfel asupra lui o ușoară umbră obiectuală. Ce-i drept, cuvîntul nu devine obiect. Căci pe stilizator îl interesează totalitatea procedeeleor vorbirii altuia tocmai ca expresie a unui punct de vedere deosebit. El lucrează cu un punct de vedere străin. De aceea o anume umbră obiectuală cade chiar asupra punctului de vedere care devine, în consecință, convențional. Vorbirea obiectuală a eroului nu { este niciodată convențională. Eroul, în tot ce spune, ia (lucrurile în serios. Autorul nu pătrunde în vorbirea erou-f lui, ci o consideră din afară.

Cuvîntul convențional este întotdeauna difon. Nu poate deveni convențional decît ceea ce a fost cîndva *t* neconvențional, autentic. Această valoare inițială directă) și indiscutabilă slujește acum unor noi țeluri care i se impun dinăuntru și îl fac convențional. Iată trăsătura care deosebește stilizarea de imitație. Imitația nu imprimă formei un caracter convențional, deoarece ea însăși ia în serios obiectul imitat, și-l însușește, își apropiază nemijlocit cuvîntul străin. Aici se produce o contopire totală a vocilor, și dacă deslușim un alt glas, faptul se produce fără intenția imitatorului.

Astfel, deși între stilizare și imitație se ridică o frontieră categorică de sens, din punct de vedere istoric între ele nu există decît treceri extrem de fine și une-

. ori insesizabile. Pe măsură ce autenticitatea stilului scade

I în mîinile imitatorilor - epigonii - procedeele lui devin

! tot mai convenționale și imitația se transformă într-o semistilizare. Pe de altă parte, și stilizarea se poate transj forma în imitație, dacă stilizatorul, prins de modelul Isău, anihilează distanța și slăbește impresia voită de stil

străin, pe care trebuie s-o sugereze stilul reprodus. Să nu uităm că distanța este cea care a creat convenționalul.

Similară cu stilizarea este narațiunea povestitorului, atunci când ea înlocuiește în compoziție cuvîntul au-

,1 torului. Narațiunea povestitorului se poate dezvolta în formele cuvîntului literar (Belkinla Pușkin - n.t., povestitorii cronicari la Dostoievski) sau în formele limbajului vorbit - scazul povestire -n.t. în sensul propriu al cuvîntului. Și aici autorul folosește maniera de a vorbi străină drept un punct de vedere, drept o poziție care îi este necesară pentru desfășurarea narațiunii. Umbra obiectuală ce cade pe cuvîntul povestitorului însă devine aici mult mai densă decît în cazul stilizării, iar caracterul convențional mult mai slab. Desigur, într-un grad sau altul, niciînd însă cuvîntul povestitorului nu poate fi strict obiectual, nici chiar atunci când povestitorul este unul din eroi și își asumă doar o parte din narațiune. Să nu uităm că pe autor nu-l interesează în cuvîntul povestitorului doar maniera individuală și tipică de a gîndi, de a suferi, de a vorbi, ci înainte de toate maniera de a vedea și de a zugrăvi lucrurile: în aceasta j constă menirea directă a povestitorului, care se substij tuie autorului. De aceea, la fel ca în stilizare, atitudinea autorului pătrunde în cuvîntul povestitorului, iinprimîn-du-i un caracter mai mult sau mai puțin convențional. Autorul nu ne arată cuvîntul povestitorului (ca pe acela.1, obiectual al eroului), ci se servește de el din interior în. vederea scopurilor sale, făcîndu-ne să simțim limpededistanța ce se așterne între el și cuvîntul acesta străin.

Elementul *scazului*, adică axarea pe limbajul vorbit,i este în mod obligator propriu oricărei narațiuni. Povestitorul, chiar dacă-și scrie narațiunea și-i dă o oarecare-formă literară, nu este totuși scriitor de profesie, el nu posedă un anume stil, ci doar o anume manieră socială și individuală de a povesti, cu tendințe către povestirea orală. Dacă posedă un stil literar bine definit, care este- I redat de către autor prin gura povestitorului, ne aflăm j în fața unei stilizări, și nu a unei narațiuni (stilizareaî putînd fi introdusă și motivată în felurite chipuri).

Și narațiunea, și chiar *scazul* pur pot pierde orice urmă de

convenționalism, devenind cuvântul direct al x autorului, care exprimă nemijlocit ideea sa. La Turghe-niev, bunăoară, *scazul* se prezintă aproape întotdeauna; în acest fel. Când introduce un povestitor, în majoritatea cazurilor Turgheniev nu stilizează maniera individuală și socială de a istorisi proprie altcuiva. De* exelmplu, narațiunea din *Andrei Kolosov* este aceea a unui om de litere și de cultură din anturajul scriitorului. El însuși ar povesti astfel, chiar și despre momentele cele mai grave din viața sa. Scriitorul nu a recurs aici la un ton narativ străin din punct de vedere social, la o manieră socialmente străină de a vedea și de a reda: imaginile văzute. Nu a recurs nici la o manieră individuală caracteristică. *Scazul* lui Turgheniev are o valoare-plenară autonomă, este compus pe o singură voce care-exprimă nemijlocit ideea autorului. Ne aflăm aici în fațai unui simplu procedeu de compoziție. Narațiunea din*

Prima iubire (prezentată de povestitor în formă epistolară) l are același caracter.;

Nu putem spune același lucru despre povestitorul Belkin: el prezintă interes pentru Pușkin ca voce străină, înainte de toate ca om de o anume factură socială, avînd un nivel spiritual și o concepție despre lume corespunzătoare, și, în plus, ca figură individuală caracteristică. Prin urmare, în cazul de față, concepția autorului s-a răsfrînt în cuvîntul povestitorului; cuvîntul evoluează aici la două voci.

Primul care a ridicat la noi problema *scazului* este B. M. Eihenbaum². El consideră că *scazul* are drept caracteristică exclusivă faptul că se bazează pe forma orală de povestire, pe limbajul vorbit și pe particularitățile de limbă corespunzătoare acestuia (intonația orală, construcția sintactică specifică exprimării orale, lexicul corespunzător etc). B. M. Eihenbaum ignoră cu desăvîrșire faptul că, în majoritatea cazurilor, *scazul* se bazează în primul rînd pe vorbirea altcuiva, și abia după aceea, ca o consecință, pe limbajul vorbit.

Interpretarea pe care noi o dăm *scazului* ni se pare mult mai adecvată pentru cercetarea problemei din punct de vedere istorico-literar. Noi credem că, în majoritatea cazurilor, *scazul* este introdus mai cu seamă de dragul vocii străine, o voce determinată sub raport social, care aduce cu ea

o serie de puncte de vedere și *de* aprecieri necesare autorului. Este introdus, de fapt,

B.M. Eihenbaum a relevat foarte Just această particularitate a narațiunii la Turgheniev, dar dintr-alt punct de vedere: „Este extrem de răspîndită forma introducerii - motivate de către autor - a unui povestitor anume, căruia i se încredințează narațiunea. Dar această formă are foarte adesea un caracter cu totul convențional (ca la Maupassant ori la Turgheniev), nefăcînd altceva decît să confirme viabilitatea tradiției povestitorului ca personaj deosebit al nuvelei. În asemenea cazuri, j povestitor rămîne tot autorul, iar motivarea prealabilă joacă rolul unei simple introduceri” (B. M. 3flxeH6ayM, *ITumepamypa, fl.*, H3A-BO..ripufiofi”, 1927, p. 217).

* Intția oară în studiul *Cum este făcută Mantaua* (culegerea *floamutca*, 1919). Apoi mai amănunțit în studiul *JlecKoe u coepeMeHHaa nposa* (în volumul *ITumepamypa*, p. 210 și urm.).

un povestitor, iar povestitorul - un om fără legătură cu lumea literelor, provenind în majoritatea cazurilor din păturile sociale de jos, din popor (lucrul cel mai important pentru autor) - aduce cu el limbajul vorbit.

Nu toate epocile îngăduie autorului să-și rostească direct cuvîntul, după cum nu toate epocile posedă un stil, deoarece stilul presupune prezența unor puncte de vedere prestigioase și a unor aprecieri ideologice de autoritate și bine sedimentate. În asemenea epoci scriitorului nu-i rămîne decît să apuce calea stilizării ori să apeleze la forme neliterare de narațiune dotate cu o anumită manieră de a vedea și de a zugrăvi lumea. Acolo unde lipsește forma adecvată pentru a-și exprima nemijlocit gîndurile, autorul se vede silit să le răsfrîngă în cuvîntul altcuiva. Uneori înseși obiectivele artistice sînt de asemenea natură incît nu pot fi realizate decît folosind cuvîntul difon (vom vedea că acesta era cazul și la Dostoievski).

După părerea noastră, Leskov a recurs la povestitor de dragul cuvîntului socialmente străin și a concepției despre lume socialmente străine, și doar în al doilea rînd de dragul *scazului* oral (fiindcă îl interesa cuvîntul popular). Turgheniev, dimpotrivă, a căutat în povestitor mai cu seamă forma orală, dar pentru a exprima direct ideile sale. Lui îi este într-adevăr proprie axarea pe limbajul vorbit și nu pe cuvîntul străin. Lui Turgheniev

n-a-i plăcea să-și răsfriță gîndurile în cuvîntul altcuiva și nici nu știa s-o facă. Cuvîntul difon nu prea îi reușea (bunăoară în pasajele satirice și parodice din *Fumul*). De aceea își alegea povestitorul din propria lui sferă socială. Un astfel de povestitor trebuia inevitabil să vorbească în limba literară, neputînd menține pînă la capăt forma *scazului* oral. Pe Turgheniev nu-l interesa decît să-și înviorizeze limbajul literar cu intonații orale.

Nu este locul să întărim cu dovezi toate afirmațiile noastre de ordin istorico-literar. Să le considerăm deci simple supoziții. Insistăm totuși asupra uneia dintre ele, pe care o socotim absolut necesară, și anume diferențierea riguroasă în *scaz* dintre axarea pe cuvîntul altuia și axarea pe limbajul vorbit. A vedea în *scaz* doar limbajul vorbit înseamnă a nu vedea esențialul. Mai mult, o serie de fenomene de intonație, de sintaxă și alte fenomene de limbă din *scaz* (atunci cînd autorul pune bază pe vorbirea altcuiva) își găsesc explicația tocmai în î bivalenta lui, în încrucișarea a două voci și a două accente, care îi este proprie. Ne vom convinge de acest lucru cînd vom face analiza narațiunii la Dostoievsku Nu găsim asemenea fenomene la Turgheniev, bunăoară, deși povestitorii săi vădesc o tendință mai puternică pentru limbajul vorbit decît povestitorii lui Dostoievski.

Similară cu narațiunea povestitorului este forma *Icherzählung* (narațiune la persoana întîi): uneori o caracterizează axarea pe cuvîntul altuia, alteori însă - precum narațiunea la Turgheniev - ea se poate apropia și în cele din urmă contopi cu cuvîntul direct al autorului, adică poate lucra cu un cuvînt omofon din prima categorie.

Nu trebuie să uităm că formele de compoziție nu soluționează prin ele însele problema categoriei cuvîntu-lui. Forme ca *Icherzählung*, narațiunea povestitorului, [narațiunea autorului și altele, sînt atribute strict com-l poziționale. Aceste forme gravitează, ce-i drept, către o anumită categorie de cuvinte, dar nu sînt legate de ea în mod obligatoriu.

Toate fenomenele proprii categoriei a treia de cuvinte, pe care le-am examinat pînă acum, deci și stilizarea, și narațiunea, și *Icherzählung*, au o trăsătură comună, datorită căreia ele alcătuiesc o varietate aparte f (prima) a acestei a treia categorii. Trăsătura comună constă în aceea că ideea autorului folosește cuvîntul altuia în sensul propriilor lui tendințe.

Stilizarea stilizează stilul altuia în sensul propriilor ei obiective. Numai că ea le face convenționale. La fel și narațiunea povestitorului, deși reflectă concepția autorului, ea nu se abate din drumul său drept, menținându-se în cadrul tonurilor și intonațiilor ce-i sînt într-adevăr proprii. Pătrunzîndt în cuvîntul altuia și instalîndu-se acolo, ideea autorului jiu vine în conflict cu ideea străină, ci o urmează chiar în direcția ei, imprimîndu-i însă acesteia un caracter convențional.

Altfel stau lucrurile cu parodia. Aici, ca și în sti- „ lizare, autorul vorbește prin „cuvîntul altuia, dar, spre deosebire de stilizare, introduce în acest cuvînt un înțe-j les cu orientare diametral opusă orientării străine. Cea) de a doua voce, care s-a instalat în cuvîntul străin, înfrantă aici cu dușmănie pe vechiul lui stăpîn, silindu-l să slujească scopuri direct opuse. Cuvîntul devine arena de luptă dintre cele două voci. De aceea ele nu se pot contopi în parodie, așa cum se întîmplă în stilizare sau în narațiunea povestitorului (bunăoară, la Turgheniev); în parodie, vocile sînt nu numai izolate, despărțite prii distanțare, ci ele sînt opuse și ostile una alteia. De aceea sentimentul întreținut cu bună știință că te afli în fața unui cuvînt străin trebuie să fie deosebit de clar și izbitor în parodie. Totodată, ideile autorului se cer mai individualizate și pline de conținut. Stilul altcuiva îl poți parodia în direcții diferite și introduce în el accente noi, pe cîtă vreme să-l stilizezi nu poți, în fond, decît într-o singură direcție - în direcția propriului său obiectiv.

Cuvîntul parodic poate să fie extrem de variat. L Poți parodia stilul altcuiva ca atare, dar și maniera social-tipică și individual-caracterologică de a vedea, a.gîndi și a vorbi. Apoi, parodia poate fi mai mult ori mai puțin adîncă, după cum se rezumă la formele superficiale ale cuvîntului străin sau atacă principiile lui de profunzime. De asemeni, autorul poate folosi în chip diferit cuvîntul însuși al parodiei: parodia poate constitui un scop în sine (de pildă, parodia literară ca gen), dar ea poate servi și la realizarea altor scopuri pozitive (de exemplu, stilul parodic la Ariosto sau la Pușkin). Cu toate varietățile posibile ale cuvîntului parodic, însă, raportul dintre tendința autorului și tendința străină ră-mîne același: aceste tendințe au orientări diferite, spre deosebire de tendințele cu aceeași orientare ale

stilizării, narațiunii și formelor analoge.

De aceea este extrem de important să distingem *scazul* parodic de cel obișnuit. Lupta celor două voci din *scazul* parodic generează fenomene de limbă specifice, despre care am vorbit mai sus. Ignorînd în *scaz* axarea pe cuvîntul străin și, prin urmare, bifonia lui, nu reușim să înțelegem acele relații reciproce atît de complexe, pe care le pot înnoda între ele vocile în cadrul *scazului*, atunci cînd ele capătă direcții diferite. *Scazul* din zilele noastre are în majoritatea cazurilor o ușoară nuanță de parodie. Narațiunile lui Dostoievski, precum vom vedea, conțin totdeauna elemente parodice de un gen aparte.

Cuvîntul parodic își găsește analogia în cel ironic și în cel străin folosit cu dublu sens, deoarece și în a-l ceste cazuri ne folosim de cuvîntul străin pentru a reda tendințe ce-i sînt ostile. Această folosire a cuvîntului străin este extrem de răspîndită în vorbirea curentă, mai cu seamă în dialog, unde foarte ades unul din interlocutori repetă literal afirmația celui alt, imprimîndu-i o-apreciere nouă și accentuîndu-l în felul său: cu o expresie de îndoială, de indignare, de ironie, de batjocură, de ocară ș.a.m.d.

În cartea sa despre particularitățile limbii italiene vorbite, Leo Spitzer spune următoarele:

„Cînd reproducem în vorbirea noastră o pîrtică din exprimarea interlocutorului nostru, schimbarea însăși a vorbitorilor provoacă în mod inevitabil o modificare a tonului: cuvintele «celui alt» sună întotdeauna în gura noastră ca niște cuvinte străine nouă, cu o intonație ades zeflemistă, exagerată, batjocoritoare... Aș vrea să relev aici repetarea glumeată ori subliniat ironică a verbului din propozițiunea interogativă a interlocutorului în răspunsul care urmează. Este de remarcat că adeseori se recurge nu doar la o construcție gramaticală corectă, ci chiar la una foarte îndrăzneată, uneori de-a dreptul imposibilă, numai spre a repeta cu tot dinadinsul o parte din spusele interlocutorului nostru și a-i imprima un colorit ironic.” J

Introduse în vorbirea noastră, cuvintele altuia adoptă inevitabil elementul nou, concepția și aprecierea noastră, deci devin difone. Diferită poate fi doar corelația celor două voci. Însăși redarea afirmației străine sub

formă de întrebare duce la ciocnirea a două interpretări în cadrul aceleiași cuvînt: căci nu ne limităm a pune o întrebare, ci transformăm afirmația celuiilalt într-o problemă. Vorbirea noastră. curentă e plină de cuvintele altora: cu unele ne contopim total vocea, uîfînd cui îi aparțin, cu altele, care se bucură de autoritate în ochii noștri, ne întărim spusele, și, în sfîrșit, pe altele le populăm cu propriile noastre tendințe, care le sînt străine ori ostile.

Trecem la ultima varietate a categoriei a treia. Atît în stilizare cît și în parodie, adică în cele două varietăți anterioare ale categoriei a treia, autorul folosește cuvintele altuia spre a da expresie propriilor sale idei. în cea de a treia varietate, cuvîntul altuia rămîne în afara vorbirii autorului, dar vorbirea autorului ține cont de1 acest cuvînt și se raportează la el. Aici cuvîntul altuia nu este reprodus într-o interpretare nouă, ci acționează, influențează și determină într-un fel ori altul cuvîntul autorului, rămînînd în afara lui. Așa este cuvîntul în polemica voalată și, în majoritatea cazurilor, în replica dialogului.

în polemica voalată, cuvîntul autorului este orientat, deopotrivă cu orice alt cuvînt, către obiectul său, dar fiece afirmație cu privire la obiect este totdeauna construită în așa fel încît, pe lîngă redarea sensului său

1 Leo Spitzer, *Italienische Umgangssprache*, Leipzig, 1922, pp. 175, 176.

obiectual, să lovească polemic în cuvîntul străin pe aceeași temă, în afirmația făcută cu privire la același obiect de către celălalt. Orientat către obiectul său, cuvîntul se lovește chiar în obiect de cuvîntul altuia. Cuvîntul străin nu este reprodus, ci doar subînțeles, dar întreaga structură a vorbirii ar fi complet diferită dacă n-ar e-xista această reacție la cuvîntul subînțeles al celuiilalt. In stilizare, modelul real supus reproducerii - stilul altcuiva - rămîne de asemeni dincolo de contextul autorului, fiind subînțeles. La fel și în parodie, cuvîntul real și precis supus parodierii rămîne doar subînțeles. Aici cuvîntul propriu-zis al auralui ori se dă drept cuvîntul altuia, ori prezintă cuvîntul altuia drept al său. în orice caz, el lucrează nemijlocit cu cuvîntul străin, în timp ce modelul subînțeles (cuvîntul real al altuia) furnizează doar materialul și nu este decît certificatul care atestă că autorul reproduce într-adevăr un anume cuvînt străin. în polemica voalată, cuvîntul străin este respins, și această respingere determină cuvîntul

autorului în aceeași măsură în care îl determină însuși obiectul în cauză. Faptul acesta schimbă din rădăcină semantica cu-vîntului: alături de sensul obiectual își face apariția un al doilea sens - orientarea spre cuvîntul altuia. Acest cuvînt nu poate fi înțeles temeinic și deplin dacă se ia în considerație doar semnificația sa obiectuală directă. Coloratura polemică a cuvîntului se manifestă și în celelalte indicii pur lingvistice: în intonație și în construcția sintactică.

în cazurile concrete este uneori greu să tragi o linie de demarcație netă între polemica voalată și polemica fățișă, deschisă. Dar deosebiriile dintre sensurile lor sînt extrem de importante. Polemica deschisă este orientată pur și simplu către cuvîntul străin combătut, considerat drept obiectul ei. în polemica disimulată, cuvîntul este orientat către obiectul obișnuit, pe care îl numește, îl zugrăvește, îl exprimă, și nu țintește decît indirect în cuvîntul altuia, părăind a se ciocni de el chiar în obiect, *j* Datorită acestui lucru, cuvîntul străin începe a influența dinăuntru cuvîntul autorului. Tocmai de aceea și cuvîntul polemic disimulat evoluează la două voci, deși corelația dintre ele are aici un caracter aparte. în polemica disimulată, ideea străină nu intră ea însăși înăuntru cuvîntului, ci e numai reflectată în el, determinîndu-i tonul și semnificația. Cuvîntul simte cu intensitate prezența alăturată a cuvîntului străin, care vorbește despre același obiect, și simțămîntul acesta îi determină structura.

Cuvîntul polemic în interior - îndreptat cu luaref aminte către cuvîntul ostil al celuilalt - este extrem de răspîndit atît în vorbirea curentă, cît și în limba literară, avînd o uriașă importanță în formarea stilului. în v vorbirea curentă aici se înscriu toate cuvintele care „bat șaua să priceapă iapa”, cuvintele „cu clenci”. Dar din același grup face parte orice vorbire umilă, cu ocolișuri, care se reneagă cu anticipație, o vorbire cu mii de rezerve, retrageri, diverse tertipuri. Această vorbire se crispează parcă în prezența sau la presentimentul unui cuvînt străin, al unui răspuns, al unei riposte. Maniera individuală în care omul își construiește vorbirea depinde în mare măsură de felul său propriu de a percepe clivîntul altuia, precum și de modul său de a reacționa la el.

în limba literară, polemica voalată ocupă un loc de o covîrșitoare

importanță. De fapt, fiecare stil conține un element de polemică interioară, deosebirea constând doar în gradația și caracterul acestuia. Oricare cavînt literar își simte mai mult sau mai puțin ascultătorul, cititorul, criticul și reflectă cu anticipație obiecțiile, aprecierile, punctele sale de vedere. Pe lîngă aceasta, cuvîntul literar simte alături de el prezența unui alt cuvînt literar, a unui alt stil. Iar elementul așa-numitei reacții la stilul literar anterior, nelipsit în orice stil nou, constituie și el o polemică interioară, să-i zicem, o antistili-zare disimulată a stilului străin, cumulată adesea cu o parodiare vădită a acestuia. Polemica interioară prezintă o excepțională valoare pentru crearea stilului în autobiografii și în formele *Icherzählung* de tipul confesiunilor. Aj-unge să cităm *Confesiunile* lui Rousseau.

Similară cu polemica voalată este replica specifică oricărui dialog profund și cu miez. Fiecare cuvînt al acestei replici, deși orientat către obiect, reacționează totodată intensiv la cuvîntul străin, răspunzîndu-i și anti-cipîndu-l. Elementul răspunsului și al anticipației pătrunde în miezul cuvîntului intens-dialogal. Acest cuvînt pare să absoarbă, să cuprindă în el replicile altuia, pre-lucrîndu-le cu încordare. Cuvîntul dialogal are o semantică întru totul deosebită. (Modificările extrem de fine ale sensului care survin în cursul dialogului intens din păcate încă nu au fost studiate.) Luarea în considerație a cuvîntului advers (*Gegenrede*) produce schimbări specifice în structura cuvîntului dialogal, conferindu-i un conținut lăuntric de factură evenimentială, și punînd obiectul cuvîntului într-o lumină nouă, dezvăluind în el aspecte noi, inaccesibile cuvîntukii monologic.

Un lucru deosebit de important și semnificativ pentru obiectivele noastre următoare îl constituie fenomenul, dialogismului disimulat, care nu coincide cu fenomenul polemicii disimulate. Să ne închipuim dialogul a doi inși, în care se omit replicile celui de al doilea interlocutor, dar într-un fel care nu afectează cîtuși de puțin înțelesul general al dialogului. Cel de al doilea interlocutor asistă fără să fie văzut, cuvintele sale nu apar, dar influențează hotărîtor cuvintele pe care le rostește primul interlocutor. Deși de vorbit nu vorbește decît unul singur, avem sentimentul că în fața noastră se desfășoară o convorbire, și încă una foarte încordată, deoarece fiecare cuvînt rostit răspunde și reacționează eu toate fibrele sale la intervențiile

interlocutorului nevăzut, indicînd în afara sa, dincolo de hotarele sale, cuvîntul mut al celui alt. Vom vedea mai departe că acest dialog disimulat ocupă un loc extrem de însemnat la Dostoievski și că este elaborat cu multă profunzime și finețe.

Cea de a treia varietate examinată, precum vedem, diferă net de varietățile anterioare ale categoriei a treia; o putem numi activă, spre deosebire de celelalte două varietăți pasive. Într-adevăr: în cazul stilizării, al narațiunii și al parodiei, cuvîntul străin rămîne cu desă-vîrșire pasiv în mâinile autorului care-l manevrează. Autorul ia, ca să zicem așa, cuvîntul supus și lipsit de apărare al altuia și-i dă propria sa interpretare, silindu-l să slujească noilor sale obiective. În polemicadișimulată și în dialogul disimulat, dimpotrivă, cuvîntul străin acționează concret asupra vorbirii autorului, făcînd-o să se schimbe, sub influența și din inspirația sa, într-un mod corespunzător.

Dar puterea de acționare a cuvîntului străin poate spori și în toate fenomenele proprii celei de a doua varietăți ale categoriei a treia. Cînd parodia simte o împotrivire efectivă, o anumită forță și profunzime în cuvîntul parodiat al altcuiva, ea sporește în complexitate prin adoptarea unor nuanțe polemice disimulate. Acest gen de parodie prezintă alte rezonanțe. Cuvîntul parodiat sună mai activ, el opune rezistență ideii autorului. Aici se produce o dialogizare interioară a cuvîntului parodiei. Fenomene similare au loc și în cazul asocierii polemicii voalate cu narațiunea, îndeobște în toate fenomenele categoriei a treia, atunci cînd tendințele autorului și cele străine vădesc orientări diferite.

Pe măsură ce cuvîntul străin pierde din caracterul său obiectual, într-o măsură propriu, cum știm, tuturor cuvintelor din categoria a treia, în cuvintele cu o singură orientare (în stilizare, în narațiunea cu orientare unică), vocea autorului se contopește cu vocea străină. Distanța dispăre; stilizarea devine stil; povestitorul se transformă într-o simplă convenție compozițională. În schimb, în cuvintele cu orientări diferite, scăderea caracterului obiectual și creșterea corespunzătoare a activității tendințelor proprii ale cuvîntului străin duc inevitabil la dialogizarea lăuntrică a cuvîntului. Într-un astfel de cuvînt, gîndirea autorului nu mai domină

într-un mod copleșitor gândirea străină, cuvîntul își pierde calmul și siguranța de sine, devenind tulburat, lăuntric nerezolvat și cu două fațete., Într-un asemenea cuvînt se deslușesc chiar și două accente, nu numai două voci, el este greu de intonat, deoarece intonația vie și răsunătoare monologizează cuvîntul mult prea mult și nu poate fi dreaptă cu vocea străină din el.

) Această dialogizare interioară, legată de scăderea caracterului obiectual” În”7iuvimele cu orientări diferite *j* din categoria a treia, nu alcătuieste desigur o nouă varietate a acestei categorii. Ea nu constituie decît o tendință specifică tuturor fenomenelor din categoria respec-I ti vă (cu condiția să manifeste orientări diferite). Această tendință duce în limita ei la descompunerea cuvîntului *j* difon în două cuvinte, în două glasuri complet separate I și autonome. Cealaltă tendință, caracteristică pentru cu-I vintele cu o singură orientare, atunci cînd scade caracte-] rul obiectual al cuvîntului străin, duce în cele din urmă la o totală contopire a vocilor și, în consecință, la cuvîn-Jtul omofon din prima categorie. între aceste două limite evoluează toate fenomenele categoriei a treia.

Firește, n-am enumerat nici pe departe toate resursele cuvîntului difon și în general toate modalitățile posibile de orientare față de cuvîntul străin, care complică orientarea obiectuală obișnuită a vorbirii. Există posibilitatea unei clasificări mai profunde și mai subtile, con-ținînd un număr mare de varietăți și, poate, de categorii. Pentru scopurile noastre însă ni se pare suficientă și clasificarea făcută de noi.

Vom da tabelul ei schematic,

Clasificarea de mai jos are, desigur, un caracter abstract. Cuvîntul concret poate să aparțină concomitent mai multor varietăți și chiar mai multor categorii. Pe lingă aceasta, corelațiile cu cuvîntul străin într-un context viu și concret au un caracter dinamic, nicidecum static: corelația vocilor din cadrul cuvîntului se poate schimba în mod flagrant, cuvîntul cu o singură orientare poate dobîndi mai multe orientări, dialogizarea lăuntrică poate să se intensifice ori să scadă, categoria pasivă se poate activa etc.

I. *Cuvîntul direct, orientat în mod nemijlocit către obiectul său, ca expresie a*

ultimei poziții semantice a vorbitorului

II. Cuvîntul obiectual (cuvîntul personajului întruchipat)

1. Cu predominarea determinării social-tipice
2. Cu predominarea determinării individual-ca-racterologice

Diferite grade de obiectualitate.

III. Cuvîntul axat pe cuvîntul străin (cuvîntul difon)

1. Cuvîntul difon cu o singură orientare:

- a) stilizarea;
- b) narațiunea povestitorului;
- c) cuvîntul neobiectual al eroului-purtător (parțial) al ideilor autorului;
- d) *Icherzählung*.

O dată cu scăderea gradului de obiectualitate tind la o contopire a vocilor, adică la cuvîntul din prima categorie.

O dată cu scăderea gradului de obiectualitate și cu activizarea gîndirii străine se dialogizează în interior și tind a se descompune în două cuvinte (două voci) din prima categorie.

2. Cuvîntul difon cu orientări diferite:

- a) parodia cu toate nuanțele ei;
- b) narațiunea în stilul parodiei;
- c) *Icherzählung* în stilul parodiei;
- d) cuvîntul eroului zugrăvit în culorile parodiei;
- e) orice redare a cuvîntului străin cu schimbare de accent.

3. Categoria activă (cuvîntul străin oglindit):

- a) polemica lăuntrică disimulată;
- b) autobiografia și confesiunea de coloratură polemică;
- c) oricare cuvînt îndreptat cu luare-aminte către cuvîntul străin;
- d) replica dialogului;
- e) dialogul disimulat.

Considerarea cuvîntului, așa cum am propus, din punctul de vedere al raportului său cu cuvîntul altcuiva, este, după părerea noastră, de o extremă importanță pentru înțelegerea prozei artistice. Limbajul poetic stricto sensu cere uniformitatea tuturor cuvintelor, aducerea lor

Cuvîntul străin acționează din afară; relațiile cu el pot adopta cele mai

variate forme, iar influența lui deformantă atinge diferite grade.

la același numitor, acest numitor putînd să fie ori un cuvînt din prima categorie, ori să aparțină unora dintre varietățile atenuate ale celorlalte categorii. Și în acest domeniu pot exista, firește, opere care nu aduc la același numitor întregul lor material verbal, dar ele sînt rare și au un caracter aparte în secolul al XIX-lea. Printre aceste opere se înscrie, de pildă, lirica „prozaizată” a lui Heine, Bărbier, în parte a lui Nekrasov și altor poeți (de-abia în secolul al XX-lea lirica suferă o „prozaizare” intensă). Posibilitatea de a folosi în planul unei singure opere cuvinte de categorii diferite, fără a le aduce la același numitor, constituie una din principalele particularități ale prozei, riptQrrnirnpri prnfvnrria. deosebii între sti 11LjTilîîi: Iul poeziei. Dar și poezia prezintă o întreagă serie de pro-bleTHe-eențiale ce nu pot fi rezolvate fără a lua în considerare cadrul schițat mai sus pentru studiul cuvîntului, deoarece fiecare categorie de cuvinte impune în poezie o tratare stilistică deosebită.

Stilistica zilelor noastre, care ignoră acest mod de a considera cuvîntul, este de fapt stilistica unei singure categorii de cuvinte, a primei, adică a cuvîntului autorului cu orientare obiectuală directă. Avîndu-și rădăcinile în poetica clasicismului, stilistica modernă nu poate renunța nici în prezent la normele și la restricțiile ei specifice. Poetica clasicismului se axează pe cuvîntul omofon cu orientare obiectuală directă și cu ușoare deviații înspre cuvîntul convențional stilizat. În poetica clasicistă, tonul îl dă cuvîntul semiconvențional și semistilizat. Și astăzi stilistica se bazează pe acest cuvînt direct semiconvențional, care se identifică în fapt cu cuvîntul poetic ca atare. Pentru clasicism există cuvîntul din limbă, cuvîntul nimănui, cuvîntul material care intră în vocabularul poetic, și acest cuvînt trece nemijlocit din tezaurul limbii poetice în contextul monologic al exprimării poetice date. De aceea stilistica încolțită pe solul clasicismului nu cunoaște decît viața cuvîntului într-un singur context închis. Ea ignoră schimbările pe care le suferă cuvîntul în procesul trecerii lui dintr-o exprimare concretă în alta și în procesul orientării reciproce a acestor exprimări. Ea nu cunoaște decît schimbările care survin în procesul trecerii cuvîntului din sistemul limbii în exprimarea poetică monologică. Viața și funcțiile cuvîntului din

stilul unei exprimări concrete sînt receptate pe fundalul vieții și funcțiilor lui în 1 i m b ă. Raporturile dialogale din interiorul cuvîntului sînt ignorate în cazul abordării aceleiași cuvînt într-un context străin, în gura altuia. Stilistica evoluează în acest cadru pînă în zilele noastre.

Romantismul a adus cu el cuvîntul direct cu semnificație plenară, fără nici o deviere către convențional. Pentru acest curent este caracteristic cuvîntul scriitoricesc direct și expresiv pînă la uitare de sine, a cărui vigoare mi o diminuează nici o refracție prin vreun mediu verbal străin. Cuvintele din categoria a treia *, varietatea a doua și mai ales varietatea ultimă, au jucat un rol considerabil în poetica romantică, totuși cuvîntul din prima categorie, cuvîntul expresiv, dus în mod direct pînă la limită, domina cu atîta putere, încît nici în cadrul romantismului nu s-au putut realiza schimbări esențiale în. problema noastră. Sub acest aspect poetica clasicismului a rămas aproape neclintită. De altfel, stilistica modernă este neadecvată chiar și în raport cu romantismul.

Proza, mai cu seamă romanul, este cu desăvîrșire inaccesibilă unei asemenea stilistici. Ea poate aborda cu un anume succes doar sectoare reștrînse ale creației de proză, și anume pe cele mai necaracteristice și neesențiale pentru proză. Pentru prozator, lumea e populată cu cuvintele altora, printre care se orientează; prozatorul trebuie să aibă ureche fină spre a putea recepta particularitățile specifice ale cuvintelor. El trebuie să le introducă

În legătură cu interesul pentru „caracterul popular” (nu în sens de categorie etnografică), un loc extrem de important revine în romantism diferitelor forme ale *ucazului*, cuvîntul străin refractor cu un grad redus de obiectualitate. Pentru clasicism, „cuvîntul popular” (în sens de cuvînt străin de factură socială tipică și individual-caracteristică) era un cuvînt pur obiectual (în genurile minore)-Dintre cuvintele de categoria a treia, în romantism a atins o mare însemnătate-forma *Icherzihlung* cu caracter polemic interior (mai ales de tipul confesiunii).

În planul cuvîntului său și, firește, fără să compromită. acest plan 1. El lucrează cu o paletă verbală foarte bogată și o mînuiește admirabil.

Și noi, cînd receptăm proza, ne orientăm cu deosebită subtilitate printre

toate categoriile și varietățile de cuvinte pe care le-am analizat. Mai mult, deslușim și în viață, cu o ureche foarte sensibilă și fină, toate aceste-nuanțe ale vorbirii oamenilor din jurul nostru, ba folosim și noi cu multă iscusință toate culorile paletelor noastre verbale. Ghicim aproape fără greș cea mai ușoară fluctuație a intonației, cea mai mică defecțiune în succesiunea vocilor din cuvântul concret al altui om, atunci când: prezintă importanță pentru noi. Urechile noastre nu-i scapă nici una din reținerile, rezervele, ocolișurile, tertipurile,, aluziile, izbucnirile verbale, după cum ele toate nu-i sînt străine nici propriei noastre guri. Cu atît mai mare ne e-mirarea că toate acestea nu și-au aflat pînă astăzi aprecierea cuvenită și o înțelegere teoretică clară.

Ne-am edificat din punct de vedere teoretic doar în privința raporturilor stilistice dintre elementele exprimării circumscrise pe fundalul unor categorii lingvistice abstracte. Numai aceste fenomene omofone sînt accesibile stilisticii lingvistice superficiale, care, și în zilele noastre, în pofida valorii ei lingvistice, în planul creației artistice nu reușește decît să înregistreze urmele și sedimentele depuse la periferia verbală a operelor de obiective artistice ce-i sînt necunoscute. Adevărata viață a cuvîntului în proză nu poate fi închisă în acest cadru, de altfel neîncăpător și pentru poezie 2.

1 Majoritatea genurilor de proză, mai ales romanul, sînt construite, avînd drept elemente constitutive exprimări întregi, deși acestea nu se bucură de drepturi depline și sînt subordonate unității monologice.

* În stilistica lingvistică contemporană, și sovietică și de peste hotare, se remarcă-în mod deosebit admirabilele lucrări ale lui V.V. Vinogradov, care demonstrează, în baza unui material imens, că proza artistică se întemeiază pe principiul multitudinii de graiuri și stiluri și că poziția autorului („figura autorului”) în ea ne apare deosebit de complexă, deși personal cred că V.V. Vinogradov subestimează oarecum valoarea raporturilor dialogale între stilurile de vorbire (întrucît aceste raporturi depășesc hotarele lingvisticii).

Stilistica trebuie să se sprijine nu numai, ba chiar nu a t î t pe lingvistică, ci mai mult pe metalingvistică, știința care nu cercetează cuvîntul în sistemul limbii și nici în cadrul unui „text” sustras contactelor dialogale, ci,

dimpotrivă, tocmai în sfera contactelor dialogale, adică în sfera vieții autentice a cuvîntului. Cuvîntul mi este un lucru neînsuflețit, ci mediul în veșnică mișcare și schimbare al contactelor dialogale. El nu consumă niciînd cu o singură conștiință, cu o singură voce. Viața cuvîntului constă în faptul că trece din gură în gură, dintr-un context în alt context,, de la un colectiv social la altul, de la o generație la altă generație. În același timp cuvîntul nu-și uită drumul și nu se poate scutura total de dominația contextelor concrete din care a făcut parte.

Fiecare membru al colectivului angajat în discuție preia cuvîntul altfel decît un cuvînt neutru din limbă, liber de tendințe și aprecieri străine, nepopulat de voci străine. El preia cuvîntul de la o voce străină, plin de această voce. Cuvîntul ajunge în contextul său venind din alt context, unde s-a pătruns de interpretări aparținînd altcuiva. Cugetul său găsește cuvîntul gata populat. Drept care și orientarea cuvîntului printre cuvinte, perceperea diferită a cuvîntului străin și diferitele moduri de a reacționa la el alcătuiesc, poate, cele mai de seamă probleme în studiul metalingvistic al fiecărui cuvînt, inclusiv al celui artistic. Fiecare curent în fiecare epocă își are felul său de a percepe cuvîntul și diapazonul său de posibilități verbale. Nu drice situație istorică îngăduie ultimei poziții semantice a subiectului creator să se exprime nemijlocit printr-un cuvînt scriitoricesc direct, nereflectat, categoric. Orice concepție creatoare, orice idee, sentiment, trăire care nu au propriul lor cuvînt final, „ultimul” lor cuvînt, trebuie să sufere procesul de refracție prin mediul unui cuvînt străin, al unui stil străin, al unei maniere străine, care exclud contopirea nemijlocită, fără rezerve, fără distanță, fără refracție K

Într-o epocă dată, care dispune de un mediu de refracție cît de cît sedimentat și bucurîndu-se de oarecare autoritate, va predomina cuvîntul convențional într-una din varietățile sale, la un anume grad de convenționalitate. În lipsa unui astfel de mediu, va predomina cuvîntul difon cu orientări diferite, deci cuvîntul parodiei în toate variantele lui, sau categoria deosebită a cuvîntului semiconvențional, semiironic (cuvîntul neoclasic). În asemenea epoci, mai ales în epocile de dominație a cuvîntului convențional, cuvîntul direct, categoric, nereflectat pare barbar, brut,

sălbatic. Cuvîntul cult este un cuvînt refractat printr-un mediu care s-a sedimentat și s-a impus.

Care cuvînt se dovedește dominant într-o epocă dată „într-un anume curent, ce forme de refracție a cuvîntului există, ce servește ca mediu de refracție? iată o seamă de probleme de maximă importanță în studiul cuvîntului -artistic. Noi le menționăm aici, firește, numai în treacăt și ocazional, fără probe, fără demonstrații întreprinse pe Taza unui material concret, considerînd că nu e cazul să le supunem aici unei analize de fond.

Să ne întoarcem la Dostoievski.

Operele sale ne impresionează în primul rînd prin uluitoarea diversitate de categorii și varietăți de cuvinte, date în expresia lor cea mai pregnantă. Predomină în chip vădit cuvîntul difon cu orientări diferite, cu dialogizare interioară, și cuvîntul reflectat al altuia: polemica disimulată, confesiunea cu nuanțe polemice, dialogul disimulat. La Dostoievski aproape că nu există cuvînt care să nu-și îndrepte încordata l-uare-aminte spre cuvîntul celuilalt. Totodată, cuvintele obiectuale lipsesc aproape total din opera sa, întrucît autorul situează vorbele eroilor pe

Amintim cu acest prilej mărturisirea foarte caracteristică a lui Th. Mann pe care am reprodus-o la p. 233.

o poziție care le privează de orice urmă de obiectualitate. Impresionează de asemeni permanenta și izbitoarea alternare a celor mai felurite categorii de cuvinte. Tregeri bruște și neașteptate de la parodie la polemica interioară, de la polemică la dialogul ascuns, de la dialogul ascuns la stilizarea tonurilor potolite de inspirație hagiografică, de la ele iarăși la povestirea parodică și, în sfîrșit, la dialogul deschis, extrem de încordat - iată agitata suprafață verbală a acestor opere. Toate acestea autorul le leagă, le împletește cu firul voit șters al cuvîntului informatic specific proceselor-verbale, fir ale cărui capete le surprinzi anevoie; dar și asupra acestui cuvînt sec de proces-verbal cad reflexele sclipitoare ori umbrele dense ale exprimărilor vecine, imprimîndu-i și lui un ton original și echivoc.

Dar lucrurile nu se rezumă, desigur, la diversitatea și schimbarea bruscă și radicală a categoriilor verbale și la predominarea printre ele a cuvintelor

difone cu dialo-gizare interioară. Originalitatea lui Dostoievski stă în amplasarea aparte a acestor categorii și varietăți verbale printre elementele de compoziție fundamentale ale operei.

Cum și în ce elemente ale întregului verbal se realizează ultima poziție semantică a autorului? În cazul romanului monologic, răspunsul la această întrebare nu comportă nici o dificultate. Oricare ar fi categoriile de cuvinte introduse de către scriitorul monologist, și oricare ar fi amplasarea lor în compoziție, interpretările și aprecierile autorului trebuie să domine peste toate celelalte și să se unifice formînd un întreg compact și neechivoc. Fiecare întărire a intonațiilor străine în cutare cuvînt, în cutare parte a operei nu reprezintă decît un joc pe care autorul îl îngăduie ptentru ca propriul său cuvînt direct sau refractat să răsune pe urmă cu atît mai energic. Orice dispută dezlănțuită între două voci în cadrul aceluiasi cuvînt pentru cucerirea lui, pentru predominarea în cadrul lui, își are soarta dinainte hotărîtă; disputa este doar o aparență; toate interpretările cu semnificație deplină ale autorului se vor canaliza, mai devreme ori mai tîrziu, într-un singur centru verbal și într-o singură conștiință, toate accentele se vor concentra într-o singură voce.

Obiectivul artistic al lui Dostoievski este altul. Activizarea la maximum a accentelor cu orientări diferite în cadrul cuvîntului difon nu-l sperie; dimpotrivă, în vederea obiectivelor sale, artistul are nevoie de această activizare; în fond, pluralitatea de glasuri nia trebuie să dispară, ci să triumfe în romanul său.

Cuvîntul străin are o excepțională valoare stilistică în operele lui Dostoievski. El trăiește aici o viață de maximă intensitate. Pentru Dostoievski nu sînt fundamentale conexiunile stilistice dintre cuvinte în planul unei singure exprimări monologice, ci conexiunile dinamice, de tensiune maximă, între exprimări, între centre ale cuvîntului și sensului, autonome și cu drepturi depline, care nu se supun dictaturii cuvîntului și sensului proprii unui singur stil (monologic) și unui singur ton.

Cuvîntul la Dostoievski, viața lui în operă și funcțiile sale întru îndeplinirea misiunii polifonice le vom analiza în legătură cu sferile compoziționale în cadrul cărora cuvîntul funcționează: în sfera

autoexprimării monologice a eroului, în sfera narațiunii - narațiunea povestitorului sau narațiunea autorului - și, în sfârșit, în sfera dialogului între eroi. Vom păstra aceeași ordine și în cursul analizei care urmează.

2. Cuvîntul monologic al eroului și cuvîntul narațiunii în nuvelele lui Dostoievski

Dostoievski a debutat cu un cuvînt care răs-îrînge forma epistolară. Iată ce spune într-o scrisoare către fratele său în legătură cu *Oameni sărmani*: „Ei (publicul și critica - M.B.) s-a-a deprins să vadă peste tot mutra scriitorului; eu însă nu mi-am arătat-o de fel. Dar dumnealor nici prin gînd nu le trece că Devuşkin este cel care vorbește, nu eu, și că Devuşkin nici nu ar putea vorbi altfel. Lumea socoate că romanul are lungimi, cînd, de fapt, mi găsești în el nici un cuvînt de prisos.” 1

Vorbesc Makar Devuşkin și Varenka Dobroselova, autorul mărginindu-se doar să amplaseze cuvintele lor; ideile și tendințele sale se răsfrîng în vorbele eroului și ale eroinei. Forma epistolară este o variantă a formei *Icher-zählung*. Cuvîntul este aici difon, avînd în majoritatea cazurilor o singură orientare. În felul acesta, el înlocuiește în compoziție cuvîntul autorului, care lipsește din această operă. Concepția autorului se răsfrînge, cu o extraordinară finețe și atenție, în cuvintele eroilor-povesti-tori, deși toată opera abundă în parodii ascunse și fățișe, în polemică ascunsă și fățișă (din partea autorului).

Pentru moment însă vorbirea lui Makar Devuşkin ne interesează numai sub aspectul exprimării monologice a eroului, și nu sub acela al vorbirii povestitorului din *Icherzählung*, a cărei funcție o îndeplinește aici (unde nu există alți purtători de cuvînt în afară de eroi). Cuvîntul oricărui povestitor, de care autorul se folosește pentru a-și realiza ideea artistică, se încadrează și el într-o anume categorie determinată, pe lîngă categoria pe care o determină funcția sa narativă. Să vedem în ce categorie intră exprimarea monologică a lui Devuşkin?

Forma epistolară ca atare nu hotărăște dinainte categoria cuvîntului. Această formă oferă în general largi posibilități verbale, dar ea s-a dovedit deosebit de favorabilă pentru ultima varietate de cuvînt din categoria a treia, deci pentru cuvîntul străin reflectat. Scrisoarea trezește puternica

senzație că are în față un interlocutor, adresantul căruia îi este destinată. Scrisoarea, ca și replica din dialog, se adresează unei persoane anume, ține cont de eventualele ei reacții, de răspunsul probabil. Gîndul la interlocutorul absent poate fi mai mult sau mai puțin intens. La Dostoievski gîndul acesta se înscrie într-un registru de cea mai înaltă tensiune.

1 *ThucbMa*, t. I, ed. cit. p. 86.

Dostoievski își formează încă din prima operă stilul vorbirii caracteristic pentru întreaga sa creație și determinat de încordata anticipare a cuvîntului străin. Stilul acesta dobîndește o semnificație covîrșitoare în scrierile sale ulterioare: în cele mai pregnante exprimări de sine cu caracter de confesiune ale eroilor vibrează puternica încordare cu care ei pîndesc, spre anticipare, cuvîntul celuilalt referitor la ei, reacția celuilalt la propriul lor cuvînt despre ei înșiși. Anticiparea cuvîntului străin determină nu numai tonul și stilul, dar și structura sensului interior al acestor exprimări, începînd cu tertipurile și parantezele lui Goliadkin oglindind un permanent sentiment de jignire, și terminînd cu tertipurile etice și metafizice ale lui Ivan Karamazov. În *Oameni sărmani* prinde cheag varianta „umilă” a acestui stil - cuvîntul crispat în care se simte uitătura furișată cu sfială și jenă spre celălalt și provocarea aruncată în surdină.

Această uitătură strecurată pe furiș se manifestă înainte de toate în vorbirea retardată, întreruptă de tot felul de paranteze, caracteristică pentru acest stil.

„Eu locuiesc în bucătărie; ba nu, dacă e să vorbim mai pe dreptate, uite cum: lingă bucătărie mai este o odaie (trebuie să-ți spun că bucătăria noastră este curată, luminoasă, adică foarte bună); cămăruța, ce-i drept, nu prea e marc: un colțișor acolo, sau, mai bine zis, cum bucătăria e mare și are trei ferestre, am și eu un perete despărțitor de-a lungul zidului celui scurt, și uite-așa se face încă o odăiță, pe lîngă celelalte; dar am loc de ajuns și mă simt la largul meu, am și fereastră, și altele - într-un cuvînt, toate sînt cum nu se poate mai bine. Așa e colțișorul meu! Să nu-ți închipui cumva, măicuță, că aici e ceva la mijloc și că cele ce ți-am spus au și un înțeles ascuns. Adică, uite, frate, stă în bucătărie! Eu, ce-i drept, chiar că stau în acea încăpăre, după o despărțitură, dar ce-i cu asta? Sînt departe de toți

ceilalți și-mi văd liniștit și cum pot de-ale mele. Mi-am pus aici un pat, a masă, un scrin, două scaune, o icoană în perete... Sînt pe lumea asta și case mai bune, nu zic ba, sînt poate unele - chiar cu mult mai bune, dar lucrul cel mai de seamă e să te simți bine în ele, și, crede-mă, numai pentru asta m-am mutat aici - pentru nimic altceva!" (ed. cit., p. 36).

Aproape după fiecare cuvînt, Devușkin își furișează privirea spre interlocutoarea sa absentă, se teme să nu se creadă cumva că se plînge, caută să spulbere din capul locului impresia pe care o va produce faptul că locuiește într-o bucătărie, nu vrea să-și necăjească interlocutoarea j.s.a.m.d. Repetarea cuvintelor este pricinuită de dorința lui de a le întări accentul ori de a le imprima o nuanță nouă în vederea unei eventuale reacții din partea celuilalt.

În fragmentul citat, cuvîntul reflectat este eventualul cuvînt al adresantului, al Varenkăi Dobroselova. În majoritatea cazurilor însă, discursul lui Makar Devușkin despre el însuși este determinat de cuvîntul reflectat al altuia, al „omului străin”. Iată cum definește el pe acest străin. „Și ce-ai să te faci la stăpîn, printre oameni străini? - o întreabă el pe Varenka Dobroselova. - Cred că nu știi încă ce-nseamnă străinii! întreabă-mă pe mine că o să-ți spun eu! Știu prea bine ce-nseamnă să fii la străini, și am gustat din pîinea lor! E rău străinul, Varenka! „Rău și hain! Dacă nu poate să-ți sfîșie altfel, inima, ți-o sfîșie cu vorbe de dojana, cu ocară și cu priviri ucigătoare” (ed. cit., p. 89).

Makar Devușkin, om sărac dai „cu ambiție” - precum apare în concepția lui Dostoievski - simte mereu a-țintită asupra sa „privirea ucigătoare” a străinului, privire care ori este încărcată de dojana, ori - lucru și mai supărător - e ironică (pentru tipul de erou mai mîndru privirea cea mai ucigătoare este aceea compasivă), și sub focul acestei priviri străine vorbirea lui Devușkin se crispează. La fel ca eroul din subterană, el își ciulește neîncetat urechea la vorbele altora despre dînsul. „Omul sărac e pretențios! Altfel privește el lumea: se uită chiorîș la orice trecător, cată stîngenit în jur și ciulește mereu urechile - nu cumva se vorbește despre el” (ed. cit., p. 103).

Această uitătură strecurată cu fereală spre cuvîntul socialmente străin

determină nu numai tonul și stilul vorbirii lui Makar Devuşkin, dar însuși modul său de a gândi și de a suferi, de a se vedea și de a se înțelege pe sine însuși și micul univers înconjurător. În universul artei lui Dostoievski există întotdeauna o legătură organică profundă între elementele de suprafață ale manierei de a vorbi, între forma de a se exprima și ultimele temelii ale concepției despre lume. Omul apare plenar în fiecare din manifestările sale. Iar poziția lui față de cuvântul și de conștiința altuia formează, în fond, principala temă a tuturor scrierilor lui Dostoievski. Atitudinea eroului față de eul său este indisolubil legată de atitudinea sa față de altul și de atitudinea altuia față de el. Conștiința de sine se conturează tot timpul pe fundalul conștiinței altuia despre el, „eu în ochii mei” conturat pe fundalul „eu în ochii altuia”. De acea cuvântul eroului despre el însuși se încheagă sub neîncetata influență a cuvântului rostit de altul despre el.

Această temă evoluează în diferitele opere ale scriitorului în forme diferite, cu un conținut diferit, la un nivel spiritual diferit. În *Oameni sărmani*, conștiința de sine a săracului se dezvăluie pe fundalul unei conștiințe socialmente străine despre el. Afirmarea propriei personalități are rezonanța unei permanente polemici ascunse sau a unui dialog disimulat purtat cu un alt om, cu un străin, avînd ca temă persoana eroului. Metoda aceasta are o expresie destul de simplă și nemijlocită în primele opere ale lui Dostoievski, unde dialogul nu a pătruns încă în interior, cum s-ar spune în atomii gândirii și ai trăirii. Universul eroilor este deocamdată restrîns, ei nu au devenit încă ideologi. Chiar și situația socială umilă face ca această privire interioară și această polemică intimă să fie clară și deschisă, fără acele tertipuri lăuntrice foarte complicate, care se amplifică, luînd proporțiile unor adevărate eșafodaje ideologice, ca cele ce apar în creația dostoievskiană mai tîrzie. Dar caracterul profund dialogal și polemic al conștiinței de sine și al afirmării de sine se conturează cu toată claritatea de pe acum.

„Adineauri, la slujbă, Evstafi Ivanovici a zis că cea mai de seamă virtute civică e să știi să faci parale. A zis-o în glumă (știu eu bine că a fost doar o glumă), dar învățătura care se desprinde de aici e că în viață nu trebuie să fii povară nimănui, Păi eu nici nu sînt! Doar am bucata mea de pîine, poate

uneori neagră și uscată, dar o am! Și e câștigată cu trudă, în lege, și o mănînc în toată cinstea! Ce să-i faci? Parcă eu nu știu că nu-i mare lucru să copiezi hîrtii! Dar sînt mîndru și de asta: mă trudesesc în sudoarea frunții! Și ce-i dacă copiez hîrtii? Ce? Fac un păcat dacă copiez? «Dumnealui, cică, nu face decît să copieze!» Dar nu văd în asta nimic rău sau necinstit... Așadar, ziceam că acum îmi dau seama că e nevoie de mine, că nu se poate fără unul ca mine și că-i păcat să zăpăcești omul cu tot felul de fleacuri! Șoarece? Mă rog! Las-să fiu șoarece dacă mi-au găsit asemănare cu dînsul. Dar vezi că fără șoarecele ăsta nu se poate; îți aduce folos și nu te poți lipsi de el! Și apoi, șoarecele ăsta mai primește și cîte o gratificație - precum ca să se știe ce fel de șoarece este! Dar să lăsăm asta, draga mea! Că despre altceva vroiam să-ți vorbesc, dar m-am înfierbîntat și știi... Știi, uneori îți face plăcere să-ți dai singur un pic de dreptate!” (ed. cit, p. 76).

Conștiința de sine a lui Makar Devușkin se dezvăluie într-o polemică și mai violentă atunci cînd se recunoaște în *Mantaua* lui Gogol; receptînd-o drept un cu-vînt străin cu privire la persoana lui, el încearcă să-l anihileze cu armele polemicii, ca pe unul ce nu i se potrivește.

Dar să observăm acum cu mai multă atenție construcția propriu-zisă a acestui „cuvînt rostit cu ochii spre celălalt”.

Chiar în primul fragment citat, unde Devușkin o informează pe Varenka Dobroselova despre noua sa odaie,, cu privirea furișată spre ea, remarcăm interferențele specifice ale discursului, determinante pentru structura sintaxei și a accentelor acesteia. În vorbire pare să pătrundă o replică străină care, faptic, ce e drept, lipsește, dar a cărei acțiune provoacă o evidentă restructurare în planul sintaxei și accentelor discursului. Replica străină nu e-xistă, dar umbra ei, urma ei s-a așternut asupra vorbirii eroului, și această umbră, această urmă sînt reale. Uneori însă replica străină, pe lîngă influența pe care o exercită asupra structurii sintaxei și accentelor, mai strecoară în vorbirea lui Makar Devușkin unul sau două cuvinte, ba uneori chiar o propoziție întregă: „Să nu-ți închipui cumva, măicuță, că aici e ceva la mijloc și că cele ce ți-am spus au și un înțeles ascuns. Adică, uite, frate, stă în bucătărie! Eu, ce-i drept chiar că stau în acea încăpere, după o despărțitură, dar ce-i cu asta?...” (ed. cit., p. 36). Cuvîntul „bucătărie”

năvălește în discursul lui Devuşkin din presupusul răspuns al altcuiva, căruia eroul i-o ia înainte. El rostește acest cuvînt cu accentul celui alt, exagerîndu-l întrucîtva din intenții polemice. Devuşkin nu acceptă acest accent, deși nu poate să nu-i recunoască forța și caută să-l ocolească prin tot soiul de paranteze, concesiuni parțiale și atenuări, care deformează structura discursului său. Acest cuvînt străin introdus în vorbirea eroului tulbură suprafața ei netedă, brăzdînd-o cu cercuri concentrice. În afara acestui cuvînt vădit străin cu accent vădit străin, vorbitorul pare să trateze majoritatea cuvintelor din fragmentul citat oarecum din două puncte de vedere: așa cum el însuși le înțelege, și cum ar vrea să fie înțelese de alții, și așa cum le poate înțelege un altul. Accentul străin nu apare aici decît schițat, cu toate acestea el generează cîte o completare sau o întrerupere în discurs.

Introducerea cuvintelor și mai cu seamă a accentelor din replica străină în discursul lui Makar Devuşkin este mai categorică și mai evidentă ca oricînd în penultimul fragment citat de noi. Cuvîntul cu accent străin exagerat în scopuri polemice apare aici de-a dreptul între ghilimele: „Dumnealui, cică, nu face decît să copieze!” în cele trei rînduri anterioare, cuvîntul „copieze” revine de trei ori și de fiecare dată presupusul accent străin din acest cuvînt este prezent, dar înăbușit de propriul accent al lui Devuşkin; totuși, el cîștigă neconținut în intensitate, pînă cînd răzbate în sfîrșit la suprafața, luînd forma discursului străin direct. Face, așadar, impresia că asistăm aici la gradarea întăririi treptate a accentului străin. „Parcă eu nu știu că nu-i mare lucru să copiezi hîrtii!... urmează o completare - M.B.). Și ce-i dacă copiez hîrtii? Ce? Fac un păcat dacă copiez? «Dumnealui, cică, nu face decît să copieze!» (ed. cit., p.76). Însemnăm accentul străin și intensificarea lui treptată, pînă cînd pune stăpînire totală asupra cuvîntului încadrat și între ghilimele. Dar în acest ultim cuvînt, evident străin, se deslușește și glasul lui Devuşkin care, așa cum am spus, șarjează accentul străin în scopuri polemice. Pe măsură ce accentul acesta se întărește, crește în intensitate și accentul de opoziție al lui Devuşkin.

Toate aceste fenomene analizate de noi le-am putea descrie în felul următor: în conștiința de sine a eroului a pătruns conștiința altuia despre el,

în exprimarea de sine a eroului a pătruns cuvîntul altuia despre el; conștiința străină și cuvîntul străin stîrnesc fenomene specifice, care determină pe de o parte dezvoltarea tematică a conștiinței de sine cu fisurile, tertipurile, protestele ei, și pe de alta vorbirea eroului cu interferențele ei de accente, cu fisurile sintactice, cu repetițiile, parantezele și lungimile ei.

Am putea da acelorași fenomene și următoarea definiție și explicație plastică: să ne închipuim că cele două replici ale unui dialog de maximă intensitate, cuvîntul și anticuvîntul, în loc să se succedă și să fie pronunțate de două persoane diferite, s-au suprapus și s-au contopit într-o singură exprimare aparținînd unei singure persoane. Aceste replici urmau direcții opuse, se loveau între ele; de aceea suprapunerea și contopirea lor într-o singură exprimare duce la o interferență de mare tensiune. Ciocnirea între replici întregi - unitare și mo-noaccentuate - acum, în noua exprimare rezultată din contopirea lor, se transformă în interferența flagrantă a vocilor opuse în fiecare detaliu, în fiecare atom al acestei exprimări. Conflictul din dialog a pătruns în interior, s-a infiltrat în cele mai fine elemente de structură ale discursului (și, respectiv, ale conștiinței).

Fragmentul pe care l-am citat s-ar putea desfășura cu aproximație în următorul dialog rudimentar dintre Makar Devuşkin și „omul străin”:

Omul străin: Trebuie să știi să faci parale. Fiindcă, în viață, omul nu trebuie să fie povară nimănui. Iar tu ești.

Makar Devuşkin: Ba nu sînt! Doar am bucata mea de pîine.

Omul străin: Halal pîine! Azi o ai și mîine ba. Iar pe lîngă toate, mai e și uscată!

Makar Devuşkin: Ce-i drept, e o bucată de pîine neagră, poate uneori și uscată, dar o am! Și e cîștigată cu trudă, în lege, și o mănînc în toată cinstea!

Omul străin: Grozavă trudă, nimic de zis! Copiezi, și cu asta basta. E tot ce știi să faci, nu ești bun de altceva.

Makar Devuşkin: Ce să-i faci? Parcă eu nu știu că. nu-i mare lucru să copiezi hîrtii; dar sînt mîndru și de asta!

Omul străin: Chiar și ai de ce! Auzi, e mîndru că copiază! E o rușine!

Măcar Devuşkin: Și ce-i dacă copiez hîrtii? Ce-i?... etc.

Exprimarea de sine a lui Devuşkin reprodusă de noi pare a fi obținută în urma suprapunerii și contopirii replicilor din acest dialog într-o singură voce.

Firește, acest dialog imaginar este foarte primitiv, după cum și conștiința eroului este încă primitivă în conținut. La urma rurmei, Devuşkin nu-i decît un Akaki Akakievici luminat de conștiința propriei ființe, un Akaki Akakievici care a prins grai și „își formează stilul”. Dar datorită acestui caracter primitiv și rudimentar, conștiința de sine și exprimarea de sine a eroului au dobîndit o structură formală extraordinar de limpede și precisă. De aceea și insistăm asupra ei cu atîtea amănunte. De altfel, toate principalele exprimări de sine ale eroilor dosto-ievskieni din operele mai tîrzii ale scriitorului, izvorîte parcă din două replici contopite, s-ar putea desfășura sub formă de dialog, firește însă nu la modul concret și brut în care am procedat cu exprimarea de sine a lui Devuşkin, deoarece interferența vocilor angajate în ele se pierde la mari adîncimi, în elemente extrem de fine ale gîndirii și cuvîntului.

Fenomenele provocate de cuvîntul străin în conștiința și în discursul eroului, pe care le-am analizat mai sus, poartă în *Oameni sărmani* veșmîntul stilistic al limbajului corespunzător micului funcționar petersburghez. Particularitățile structurale - analizate mai sus - ale „cuvîntului rostit cu ochii spre celălalt”, un cuvînt, polemic disimulat și lăuntric dialogat, se răsfrîng aici în maniera socialmente tipică a vorbei lui Devuşkin, redată cu rigurozitate și iscusință *. De aceea toate fenomenele de limbaj precum parantezele, repetițiile, diminutivele, diversitatea particulelor și interjecțiilor -- în forma în care apar aici - sînt de neconceput în gura altor eroi ai lui Dostoievski, aparținînd unui mediu social diferit. Aceleași fenomene compar cu o altă fizionomie a discursului social-tipic și individual-caracterologic. Esența fenomenelor însă rămîne aceeași: încrucișarea și intersectarea a două conștiințe, a două puncte de vedere, a două aprecieri în cadrul fiecărui element al conștiinței și cavîntului - cum s-ar spune interferența intraatomică a vocilor.

1 Discursul lui Makar Devuşkin, considerat drept c a r a c minat, este admirabil analizat tn lucrarea lui V.V.

: t e r social deter-

.....-, -umuauuii ajunai iu lucrarea lui V.V. Vinogradov, o *X3uxe xydootcecmeeHHoă Aumepamypbi*, M., rociHTM3flaT, 1959, pp. 477-492.

Cuvîntul Iu? Goliadkin este construit în același cadru socialmente tipic al discursului, dar prezintă o altă manieră individual-caracterologică. Particularitatea de conștiință și de vorbire analizată de noi realizează în *Dublul* o expresie foarte clară și pregnantă, pe care n-a atins-o în nici una din operele lui Dostoievski. Tendințele apărute în figura lui Makar Devuşkin se dezvoltă aici pînă la limitele lor logice cu o formidabilă îndrăzneală și consecvență pe baza aceluiași material pe care autorul îl lasă în mod deliberat primitiv, simplu și brut din punct de vedere ideologic.

Să vedem cum se prezintă structura cuvîntului lui Goliadkin sub aspectul limbajului și al sensului în stilizarea parodică a lui Dostoievski însuși, formulată într-o scrisoare către fratele său în perioada de lucru la *Dublul*. Aici, ca în orice stilizare parodică, răzbat la suprafață clar și brutal trăsăturile și tendințele fundamentale proprii cuvîntului lui Goliadkin.

„*Iakov Petrovici Goliadkin* se ține dîrz și nu-și dezmente caracterul. E un ticălos nemaipomenit și nu se dă pe brazdă; nu vrea nici în ruptul capului să avanseze, sub pretextul că, deocamdată, nu este gata încă și că, de fapt, el... mă rog... și asta-i tot, și, mă rog matale, dacă e vorba pe-așa, apoi și dumnealui poate, și de ce n-ar putea, chiar așa, adică de ce nu? Doară e la fel cu toți ceilalți, face el cîte unele, dar numai așa, într-o doară, încolo e la fel cu toți ăilalți. Ce-i pasă lui! Un ticălos, un mare ticălos! Înainte de mijlocul lui noiembrie, nu e de acord, și pace, să-și încheie cariera. Chiar acum a avut o explicație cu Excelența-Sa și parcă s-ar fi decis (și de ce nu?) să-și dea demisia.” 1

Vom vedea că și în cursul nuvelei narațiunea decurge în același stil de parodiare a eroului. Cu privire la narațiune vom reveni însă mai tîrziu.

Influența cuvîntului străin asupra discursului lui Goliadkin este absolut evidentă. Simțim din capul locului *nucbMa*, t. I, ed. cit., p. 81.

că acesta, ca și discursul lui Devuşkin, nu se adresează sieși și obiectului său. Dar relațiile lui Goliadkin cu cuvîntul străin și cu conștiința străină diferă în oarecare măsură de ale lui Devuşkin. De aceea și fenomenele

generate de cuvîntul străin în stilul lui Goliadkin sînt de altă natură.

Discursul lui Goliadkin tinde înainte de toate să simuleze o totală neatîrnare în raport cu cuvîntul străin: „eu sînt eu și asta-i tot”. Această simulare a independenței și nepăsării îl silește și pe el să recurgă neconștient la repetiții, la paranteze și explicații, la lungimi excesive, dar aici ele nu sînt îndreptate în afară, ci către altcineva, către propriul său eu: eroul caută să se convingă pe sine, își face curaj, se liniștește și joacă teatru față de el însuși, intrînd în pielea unui alt personaj. Dialogurile interioare ale lui Goliadkin, menite să-i aducă liniștea sufletească, formează un fenomen foarte răspîndit în această nuvelă. Dar paralel cu simularea nepăsării deslușim și o altă linie a raporturilor cu cuvîntul străin - dorința de a se ascunde din fața lui, de a nu atrage atenția, de a se mistui în mulțime, de a se face nevăzut: „doară e la fel cu toți ceilalți, face el cîte unele, dar niimai așa, într-o doară, încolo e la fel cu toți ălalți”. Dar prin aceste cuvinte, eroul nu caută să se convingă pe sine, ci pe un altul. În sfîrșit, cea de a treia direcție a raporturilor cu cuvîntul celuilalt este purtarea concesivă, supunerea în fața lui, supusa asimilare a acestuia, ca și cum eroul însuși ar gîndi astfel, ca și cum el însuși ar nutri sincer aceeași părere: că el, mă rog, este gata. că „dacă e vorba pe așa, apoi și dumnealui poate, și de ce n-ar putea, chiar așa, adică de ce nu?”.

Iată cele trei direcții generale ale orientării lui Goliadkin, ele se complică și cu altele de ordin secundar, deși destul de importante. Dar fiecare din aceste trei direcții generează prin ea însăși fenomene extrem de complexe în conștiința și în cuvîntul lui Goliadkin.

Să ne oprim înfîi la simularea independenței și a calmului.

Paginilqf *Dublului* oferă, cum am arătat, nenumărate exemple de Taîeguri interioare ale eroului. S-ar spune că toată viața interioară a lui Goliadkin se înscrie în planul desfășurării dialogale. Vom reproduce două exemple de dialog:

„Așa vor decurge lucrurile oare? se întrebă în gînd eroul nostru, coborînd din cupeu la intrarea unei case cu patru etaje de pe Liteinaia, în dreptul căreia își oprise trăsura. N-o să par nepoliticos? Se cuvine oare? E potrivit momentul? Și, adică, de ce nu? continua el să-și frămînte creierul, ureînd scara cu răsuflarea tăiată și căutînd să-și stăpînească bătăile inimii,

care luase obiceiul de a se agita la toate scările străine. Și, adică, de ice nu? îi spun ce am, și nu-i nimic condamnabil într-asta... Ar fi o prostie să mă ascund. Uite așa, îmi iau aerul că eu, mă rog... nimic, că eu... adică, numai așar numai în treacăt... Și o să priceapă omul că așa este” (voi. I, ed. cit., p. 160).

Cel de al doilea exemplu de dialog interior este infinit mai complex. El se produce după ivirea dublului, adică după ce cel de al doilea glas s-a obiectivat pentru Goliadkin în propriul său orizont.

„Așa se manifesta entuziasmul domnului Goliadkin: în timp ce undeva, în adâncul creierului, mai stăruia un vag presentiment, care nu-l indispucea prea tare; simțea doar o strângere de inimă pe care nu reușea s-o împrăști. «Mai nimerit ar fi, cred, să așteptăm să sune ceasul și abia atunci ne vom bucura din plin. De fapt,, ce s-a întâmplat? Căci, dacă stai să te gîndești bine, nici nu s-a întâmplat cine știe ce! Mă rog, să vedem, să cîn-tărim bine. Da, să chibzuim, tinere prieten, să chibzuim.. Un om, să zicem, la fel cu tine, adică, un om care-ți. seamănă leit. Și ce-i cu asta? Așa a fost să fie! Să țip,, să urlu? Și ce-mi pasă mie în definitiv. Nu mă privește. Stau frumușel deoparte, privesc și fluier, asta-i tot! Așa. am hotărît, și atîta tot. N-are decît să-și facă serviciul î.

Mă rog, o fi ciudat, o fi nemaipomenit, ca niște frați siamezi, zic ei... Și ce-i cu asta? Mai înfii, ce amestec eu aici siamezii? Și apoi, chiar dacă ar fi, să zicem, gemeni, cîți oameni mari n-au avut atîtea ciudățenii? O știm chiar din istorie că vestitul Suvorov cînta cocoșește... Bineînțeles o făcea din motive politice. Și marile căpetenii de oști... Dar ce-mi pasă mie de marile căpetenii? Eu sînt eu și asta-i tot. Nu vreau să cunosc pe nimeni și, de la înălțimea onestității mele, îl privesc cu dispreț pe dușman. Nu sînt intrigant și mă mîndresc cu asta. Onest, nepătat, sincer, îngrijit, plăcut, blînd...»,, (ed. cit., p. 209).

În primul rînd, se pune problema funcției dialogului cu el însuși în viața sufletească a lui Goliadkin. La aceasta am putea răspunde pe scurt în felul următor: dialogul îngăduie eroului să substituie propriul său glas glasului altui om..

Funcția substitutivă îndeplinită de cel de al doilea glas al lui Goliadkin se

resimte pretutindeni. Dacă n-o înțelegem, nu putem înțelege dialogurile sale interioare. Goliadkin se adresează propriei persoane cu „tinere prieten”, ca și cum s-ar adresa altcuiva, își aduce laude cum numai altcineva te poate lăuda, își vorbește cu duioșie, cu o tandră familiaritate: „puîșorule, Iakov Petrovici, Goliadka dragă - ăsta ți-e numele!”, se aprobă și își adresează vorbe liniștitoare cu tonul și autoritatea omului mai vîrstnic și sigur de el. Dar acest al doilea glas al lui Goliadkin, calm, sigur și mulțumit de el, nu izbutește de fel să se contopească cu primul său glas, șovăielnic și timid; dialogul nu se poate transforma într-un monolog monolitic și ritos al unui singur Goliadkin. Mai mult, cel de al doilea glas refuză cu atîta obstinație a se contopi cu primul și își afirmă cu atîta înverșunare autonomia încît, în locul tonurilor de liniștire și aprobare, deslușim în el intonații pline de șicană, batjocură, trădare. Cu un tact și o măiestrie uimitoare, Dostoievski silește cel de al doilea glas al lui Goliadkin să treacă - pe nesimțite și insesizabil pentru cititor - de la dialogul interior la narațiunea propru-zisă: el dobîndește acum rezonanța vocii străine a povestitorului. Dar despre narațiune vom vorbi ceva mai tîrziu.

Cel de al doilea glas al lui Goliadkin trebuie să compenseze în ochii săi lipsa de considerație din partea unui alt om. Goliadkin vrea să se dispenseze de această considerație, vrea să se rezume, ca să spunem așa, la el însuși. Dar acest „la el însuși” ia inevitabil forma „eu și cu tine, amice Goliadkin”, ad.că ia forma dialogală. În realitate, Goliadkin nu trăiește decît în celălalt, trăiește ogîndindu-se în conștiința altuia: „n-o să par nepoliticos?”, „se cuvine oare?”. Și chestiunea se rezolvă întotdeauna din eventualul, din presupusul punct de vedere al celuilalt: Goliadkin se va prefăca că a „venit fără nici un gînd, așa, în treacăt, și „o să priceapă omul că așa este”. Tot miezul stă în reacția celuilalt, în cuvîntul, în răspunsul celuilalt. Siguranța de sine a celui de al doilea glas al lui Goliadkin nu reușește să-l învăluie total și să-i suplinească într-adevăr un alt om în carne și oase. Cuvîntul acestuia este esențial pentru dînsul. „Domnul Goliadkin rostise toate acestea (despre independența sa - M.B.) cu convingere, limpede și răspicat, cumpănind fiecare cuvînt și scontînd un efect sigur; și totuși, se uita cu neliniște, cu mare neliniște, cu foarte mare neliniște la

Krestian Ivanovici. Cu ochii țintă în ochii lui, aștepta încordat, cu o nerăbdare chinuitoare, abia stăpînită, răspunsul lui Krestian Ivanovici” (ed. cit., p. 165).

Funcțiile substitutive ale celui de al doilea glas se conturează cit se poate de limpede în acest al doilea fragment din dialogul interior citat. Aici intervine însă și un al treilea glas, efectiv străin, care-l întrerupe pe al doilea, menit numai să înlocuiască pe altcineva. De aceea constatăm în acest caz fenomene perfect analoge cu cele analizate în discursul lui Devușkin: cuvinte străine, cuvinte pe jumătate străine și interferențele corespunzătoare ale accentelor: „Mă rog, o fi ciudat, o fi nemaipomenit; ca niște frați siamezi, zic ei... Și ce-i cu asta? Mai întâi, ce amestec au aici siamezii? Și apoi, chiar dacă ar fi, să zicem, gemeni, cîți oameni mari n-au avut atîtea ciudățenii! O știm chiar din istorie că vestitul Suvorov cînta cocoșește... Bineînțeles, o făcea din motive politice. Și marile căpetenii de oști... dar ce-mi pasă mie de marile căpetenii?” (ed. cit., p. 209). Aici face impresia că replici străine anticipate s-ar intercala pretutindeni, mai cu seamă acolo unde apar punctele de suspensie. Acest pasaj ar putea evolua și el sub formă de dialog. Dar de astă dată treaba pare mai complicată. În timp ce în vorbirea lui Devușkin un singur glas unitar polemiza cu „omul străin”, aici polemizează două glasuri: unul sigur de sine, chiar prea sigur, și altul prea sfios, care cedează în orice împrejurare, capitulează în toate *.

Cel de al doilea glas al lui Goliadkin care suplinește o altă prezență, primul său glas care se ferește de cuvîntul străin („sînt la fel cu toți”), ca apoi să-i cedeze („și dacă-i pe așa, mă rog, sînt gata”), și, în sfîrșit, glasul străin ce răsună veșnic în el se găsesc în raporturi atît de complexe între ele încît oferă material suficient pentru a țese o adevărată intrigă și îngăduie construirea întregii nuvele numai pe baza lor. Evenimentul real, și anume pețirea fără succes a Klarei Olsufievna, și toate circumstanțele anexe din nuvelă, de fapt, nu sînt redată; ele servesc doar drept impuls pentru a pune în mișcare vocile interioare, pentru a actualiza și ascuți conflictul interior, care constituie adevăratul obiect al figurării în nuvelă.

Cu excepția lui Goliadkin și a dublului său, nici unul din personaje nu ia parte reală la intrigă, aceasta se desfășoară în întregime în cadrul conștiinței

lui Goliadkin; aceste personaje o aprovizionează doar cu materie primă, pun combustibilul necesar activității intense a acestei conștiințe. Intriga exterioară, intenționat confuză (toate întâmplările importante s-au petrecut înainte de momentul inițial al nuvelei), formează carcasa solidă,

J Găsim, ce-i drept, și la Devuşkin, germenii unui dialog interior.

greu accesibilă, pentru intriga interioară din sufletul lui Goliadkin. Nuvela ne spune povestea lui Goliadkin care a vrut să se lipsească de conștiința străină, de considerația altuia, a vrut să-l ocolească pe celălalt și singur să se impună societății, și ce a ieșit din toate astea. Dostoievski a conceput *Dublul* ca pe o „confesiune” (nu în sens personal, firește)¹, cu alte cuvinte a urmărit să redea un eveniment care se petrece în limitele unei conștiințe. *Dublul* este prima confesiune dramatizată în creația lui Dostoievski.

La baza intrigii stă, prin urmare, încercarea lui Goliadkin de a se substitui celorlalți, în proprii săi ochi, dată fiind totala nerecunoaștere a personalității sale de către ceilalți. Goliadkin pozează în omul independent, conștiința lui mimează că e sigură de ea și suficientă sieși. Noul conflict cu celălalt, complicat și ascuțit, care izbucnește în cursul seratei, când Goliadkin este alungat în mod public, sporește dedublarea. Cea de a doua voce a lui Goliadkin, ca să-i salveze obrazul, se zbate într-o încercare disperată de a simula că eroul își este sieși suficient. Această a doua voce nu se poate contopi cu Goliadkin; ba, dimpotrivă, deslușim în ea intonații trădătoare de batjocură, din ce în ce mai frecvente. Cea de a doua voce îl tachinează și îl provoacă pe Goliadkin. li smulge masca. Apare dublul. Conflictul interior se dramatizează; începe intriga lui Goliadkin ra dublul.

Dublul se exprimă chiar cu cuvintele lui Goliadkin, fără a aduce vreo vorbă nouă ori un ton nou. Dintru-nții se preface a fi un Goliadkin care se ascunde, care se predă. Când eroul aduce pe dublul acasă la el, acesta din urmă arată și se comportă întocmai ca și prima voce, cea șovăitoare, din dialogul interior al lui Goliadkin („Se cuvine oare, n-o să par nepoliticos?”): „Musafirul (dublul - M.B.) părea extrem de încurcat, se fîsticea mereu

Lucrînd la *Netoșka Nezvanova*, Dostoievski scrie fratelui său următoarele: „Dar în scurt timp vei citi *Netoșka Nezvanova*. Va fi o confesiune, ca și

Goliadkin, deși scrisă pe alt ton și în alt gen” (*nticbMa*, T. I, ed. cit., p. i08).

și urmărea umil toate mișcările gazdei sale, căutându-i mereu privirea, ca să-i ghicească astfel intențiile. Toate-gesturile sale trădau o stare extremă de umilință, deprimare și supunere, încît, dacă este permisă comparația, el amintea în clipa aceea un om care, neavînd haine proprii, s-ar fi îmbrăcat cu hainele altuia: mînecele îi erau. prea scurte, talia îi ajungea pînă aproape de subsuori și bietul om ba trăgea de vestuța scurtă, ba se ferea din drumul celorlalți, ba încerca să se ascundă undeva, ba. căuta în ochii celor din jur și trăgea cu urechea dacă nu se face cumva vreo aluzie la starea lui jalnică, dacă nu-și bate cineva joc de el, dacă nu se simt jenați ceilalți din cauza lui - și mereu roșea, sărmanul, își pierdea cumpătul și suferea din cauza orgoliului rănit...” (ed. cit.,. p. 211).

Aceasta este caracterizarea unui Goliadkin care se-ascunde, se ferește, nu care cumva să fie băgat în seamă. De asemeni, dublul vorbește cu intonațiile și în stilul primei voci a lui Goliadkin. Partitura celei de a doua. voci - sigură de ea și prietenos-aprobatoare - față de dublul o execută chiar Goliadkin, de astă dată contopin-du-se parcă total cu această voce: „Ce mai, noi doi o să ne înțelegem de minune, Iakov Petrovici, îi spunea eroul nostru musafirului său, o să fim uniți, Iakov Petrovici, ca peștele cu apa, ca doi frați buni; noi amîndoi, dragă prietene, vom face cauză comună; vom fi șmecheri, dragul meu, vom fi șmecheri și, la rîndul nostru, vom urzi în contra lor intrigi... tot în contra lor vom țese intrigi. Să nu te încrezi în ei. Căci te cunosc doar, Iakov Petrovicir îți cunosc și firea; îndată te apuci să spui totul, suflet candid ce ești! Tu, frățioare, să te ferești de ei” (ed. cit., p. 216)».

Dar pe urmă rolurile se schimbă: dublul cel perfid își însușește tonul celei de a doua voci a lui Goliadkin, exagerîndu-i familiaritatea mieroasă în spiritul parodiei.

1 Cu puțin înainte, Goliadkin își spunea: „Ce fire năcătoasă! Te-ai și aprins bucuros. și nu mai poți de fericire! Suflet naiv ce ești I „ (ed. cit., p. 208).

Dublul adoptă acest ton de la proxima întîlnire care are loc în cancelarie și îl menține pînă la sfîrșitul nuvelei, subliniind chiar el uneori identitatea

expresiilor din discursul său cu cuvintele lui Goliadkin (rostită în timpul primei lor convorbiri). În cursul uneia din întâlnirile lor în cancelarie, dublul „îl mai bătu o dată cu o revoltătoare nerușinare peste burtică și-i spuse cu un zîmbet veninos și perfid: «Ușurel, ușurel, amice! Ia seama, Iakov Petrovici! Ce zici, prietene Iakov Petrovici, o facem pe șmecherii noi doi? Acționăm cu vicleșug? Uneltim împreună?»», (ed. cit., pp. 227-228). Sau, ceva mai departe, înainte de explicația între patru cehi de la cafenea: „Și așa, va să zică, draguțule, zise domnul Goliadkin-junior, coborînd din trăsură și bătîndu-l cu nerușinare pe umăr pe eroul nostru, prieten bun ce-mi ești; pentru tine, Iakov Petrovici, sînt gata și prin ulicioară (cum drept ai binevoit să te exprimi adineauri, Iakov Petrovici). Ca să vezi ce șmecher, zău; ce și-a pus în gînd aia face cu omul!” (ed. cit., p. 270).

Transferarea cuvintelor de la un om la altul, unde ele, deși rămîn aeeleași în conținut, schimbă tonul și ultimul lor sens, constituie principalul procedeu folosit de Dostoievski. El își forțează eroii să se recunoască pe ei înșiși, ideea lor, propriul lor cuvînt, poziția, gestul lor într-alt om, la care toate aceste manifestări modifică înțelesul lor integral și final, dobîndesc o rezonanță diferită, de parodie ori de batjocură *.

1 I n *Crimă și” pedeapsă*, bunăoară, Svidrigailov (în parte dublul lui Raskolnikov) repetă cuvînt cu cuvînt, dar făcînd cu ochiul, vorbele sacre pentru Raskolnikov, pe care acesta le spusese Soniei. Reproducem acest pasaj în întregime: „- Uf, ce om bănuitori răspunse rîzînd Svidrigailov. Doar ti-am spus că acești bani îmi sînt de prisos. Și s-o fi făcut pur și simplu din sentimente omenеști, nu admiți? Doar ea n-a fost «un păduche» (și el arată coiful unde zăcea moarta), ca o oarecare babă cămătăreasă. Admiteți mai bine:» «Lufinsă trăiască și să comită tot felul de mîrșăvii, și Katerina Ivanova să moară». Și apoi, dacă nu le vin în ajutor și «cu Polecika se va întîmpla același lucru, fiindcă pentru ea altă cale nu există».

Spuse toate acestea cu un aer viclean, parcă făcînd cu ochiul, fără să-și ia privirea de la Raskolnikov. Acesta păli și îngheță la auzul propriilor sale vorbe, pe care le

. spusese Soniei „ (Dostoievski, *Opere*, voi. 5, Buc. 1969, E.L.U., p. 409).

Aproape toți eroii principali ai lui Dostoievski, precum am spus la

timpul său, își găsesc într-o măsură dublul într-alt om sau chiar în câțiva oameni (Stavroghin și Ivan Karamazov). În ultima sa operă însă Dostoievski s-a întors la procedeul întrupării depline a celei de a doua voci, e drept, pe temelii mult mai profunde și mai subtile. Prin concepția formei sale exterioare, dialogul lui Ivan Karamazov cu diavolul este analog cu dialogurile interioare ale lui Goliadkin cu el însuși și cu dublul său; cu toată deosebirea de situație și conținut de idei dintre cele două opere, în esență, autorul rezolvă aceeași problemă artistică.

Intriga dintre Goliadkin și dublul său se desfășoară, așadar, ca o confesiune dramatizată, ca o criză dramatizată a conștiinței acestuia. Acțiunea nu depășește hotarele conștiinței, personajele nefiind decât elemente izolate, delimitate ale acestei conștiințe. Acționează cele trei voci în care s-au descompus glasul și conștiința lui Goliadkin: al său „eu pentru mine”, care nu se poate dispensa de alții și de considerația lor, fictivul său „eu pentru ceilalți” (reflectarea în celălalt), adică cea de a doua voce care se substituie lui Goliadkin, și, în sfârșit, vocea străină care nu-l recunoaște și care în același timp nu este prezentată în mod concret în afara lui Goliadkin, deoarece în operă nu apar alți eroi bucurându-se de drepturi egale cu ei. Rezultă un fel de mister sau mai degrabă o moralitate unde nu acționează oamenii luați ca atare, ci forțele spirituale încleștate în luptă înlăuntrul lor, o moralitate lipsită de orice elemente de formalism și de alegorie abstractă.

Să vedem însă cine deapănă firul povestirii în *Dublul*? Care este poziția naratorului și cum îi sună glasul?

În narațiune de asemeni nu găsim nici un element care să depășească hotarele conștiinței lui Goliadkin, nici un cuvânt și nici un ton care să nu fi intrat în dialogul

Alte conștiințe egale în drepturi apar de-abia în marile romane ale lui Dostoievski.

său interior cu el însuși sau în dialogul său cu dublul. Povestitorul reia cuvintele și gândurile lui Goliadkin, cuvintele celei de a doua voci a acestuia, întărește tonurile de tachinare și batjocură cuprinse în ele și redă pe aceste tonuri fiecare faptă, gest ori mișcare făcută de Goliadkin. Am mai

arătat că cea de a doua voce a lui Goliadkin, trecînd pe nesimțite printr-o gamă de modificări intermediare, se contopește cu glasul povestitorului; se naște impresia că narațiunea îi este adresată dialogal chiar lui Goliadkin, că ea îi sună în ureche ca și cum ar fi vocea celui alt, vocea dublului său, pornită să-l zădărească, deși formal narațiunea se adresează cititorului.

Iată felul cum descrie povestitorul purtarea lui Goliadkin în momentul culminant, momentul fatal al aventurilor sale, cînd încearcă să se strecoare nepoftit la balul lui Olsufi Ivanovici:

„Să ne întoarcem mai bine la domnul Goliadkin, singurul erou adevărat al povestirii noastre absolut adevărate.

Trebuie spus că în momentul de față el se află într-o situație foarte ciudată, ca să nu spunem mai mult. Și el e prezent aici, domnilor, adică nu chiar în plin bal, ci în imediata apropiere, participă oarecum din afară, ca să zicem așa, el, domnilor... mă rog... nimic; cu toate că știe el ce știe și că e de capul lui, în clipa aceasta totuși se află pe un drum nu tocmai drept; se află în momentul de față -- aproape că nici nu știm cum s-o formulăm - oricît de ciudat ar fi, dar se află în vestibulul scării de serviciu a locuinței lui Olsufi Ivanovici. Și faptul că se află aici n-ar fi încă nimic - a intrat și atîta tot. Ci stă, domnilor, ascuns într-un colțișor nu prea cald, dar mai întunecos, ferit de un dulap imens și de niște draperii vechi, între tot felul de vechituri și mobilă deteriorată, ascuns pentru un timp și observînd cum decurg lucrurile în general, în calitate de spectator impasibil. Deocamdată nu face altceva, domnilor, decît să observe; ar putea să intre și el, domnilor... de ce să nu intre, adică? N-are decît să facă un pas și să intre; și va intra, desigur, nestîrjenit” (ed. cit., p. 183).

Observăm în construcția acestei narațiuni interferența celor două voci și contopirea celor două replici, pe care le-am văzut și în exprimările lui Makar Devuşkin. Dar aici rolurile s-au inversat: aici replica străinului pare să fi înghițit replica eroului. Narațiunea este împestrită cu cuvinte rostite de Goliadkin: „el... mă rog... nimic”, „e de capul lui” etc. Povestitorul le rostește însă pe un ton de zeflema, prin care răzbate uneori și reproșul la adresa lui Goliadkin, clădit în așa fel încît să-T nimerească în punctul cel mai dureros și să-l provoace. Narațiunea sarcastică se transformă pe

nesimțite în discursul lui Goliadkin însuși. Întrebarea: „de ce să nu intre, adică?” îi aparține chiar lui Goliadkin, dar este rostită de povestitor pe un ton de ațîtare, de zădărnire. În fond, nici tonul acesta nu îi este străin conștiinței lui Goliadkin. Toate astea pot suna și în capul lui, ca cea de a doua voce a sa. De fapt, autorul are latitudinea să folosească ghilimelele în orice loc, fără să schimbe tonul, glasul ori construcția frazei.

Ceea ce și face, de altfel, ceva mai departe: „Iată-l, deci, așteptînd cu răbdare momentul prielnic, pe care îl așteaptă, domnilor, îl așteaptă de două ore și jumătate. Și de ce, adică, n-ar aștepta? Și Villele a așteptat. «Da ce spun eu Villele! cugeta domnul Goliadkin. Ce-mi pasă mie de Villele? Ce-ar fi, adică să... să pătrund chiar acum?... Vai de capul tău, prăpăditu-le!»„ (ed. cit., p. 184).

Dar de ce n-o fi pus oare scriitorul ghilimelele cu două propoziții mai sus, înaintea cuvintelor: „și de ce” „sau, și mai sus, înlocuind cuvintele „iață-l deci” cu „Go-liadka ce ești” sau cu alta din expresiile cu care Goliadkin se apostrofează pe el însuși? Fiindcă ghilimelele* firește, nu sînt puse la îndeplinire, ci cu intenția să facă trecerea deosebit de fină, insesizabilă. Numele lui Villele apare în ultima frază a povestitorului și în prima frază a eroului. Ai impresia că vorbele lui Goliadkin continuă nemijlocit povestirea și îi răspund în cursul dialogului interior: „Și Villele a așteptat”; „Da ce spun eu Villele?”. Într-adevăr, acestea nu sînt altceva decît replicile disociate ale dialogului interior purtat de Goliadkin cu el însuși, una din ele afiliindu-se narațiunii, iar cealaltă rămînînd în partitura lui Goliadkin. S-a produs deci fenomenul invers aceluia pe care l-am observat adineauri - contopirii interferențe a două replici. Rezultatul însă este același: construcția interferență difonă cu toate fenomenele aferente. Cîmpul de acțiune este și el același: o conștiință. Cu deosebirea că, în această conștiință, puterea a fost preluată de cuvîntul străin care s-a instalat acolo.

Aducem alt exemplu analog de granițe labile între narațiune și cuvîntul eroului. Goliadkin s-a decis și s-a strecurat în cele din urmă în sala de bal, iată-l în sfîrșit în fața Klarei Olsufievna: „În aceeași clipă, domnul Goliadkin simți o dorință aprigă să dispară fulgerător, să se facă nevăzut, să

între în pământ, dar ce-și face omul singur, nici dracul nu poate să desfacă. Așadar, ce-i mai rămîne să facă decît să-și urmeze deviza: «Nu reușești? Țin-te și rabdă! Reușești? Țin-te iarăși țin-te bine, nu te lăsa! Căci domnul Goliadkin, se știe, nu era un intrigant sau meșter de a lustrui parchetul cu pingeaua...»- Așa a fost să fie. De altfel, și iezuiții și-au cam vîrît coada aici... Dar domnul Goliadkin n-avea acum vreme de ei!" (ed. cit., pp. 185-186).

Pasajul acesta prezintă interes prin aceea că nu conține cuvinte care gramatical să provină direct din gura lui Goliadkin și de aceea nu era cazul să fie puse între ghilimele. Partea din narațiune cuprinsă aici între ghilimele a fost însemnată, probabil, dintr-o eroare a redactorului. Dostoievski, de bună seamă, a ghilimetat numai vorbele: „Nu reușești? Țin-te și rabdă! Reușești? Țin-te iarăși, țin-te bine, nu te lăsa!" Fraza următoare e scrisă însă la persoana a treia, deși, bineînțeles, ea aparține chiar lui Goliadkin. Pauzele de mai departe, marcate prin puncte de suspensie, țin și ele de discursul interior al lui Goliadkin. Propozițiile premergătoare și cele următoare acestor puncte prin accentele lor sînt legate între ele ca replici ale dialogului interior. Cele două fraze alăturate, unde se vorbește despre iezuiți, sînt absolut analoge cu frazele despre Villele, citate mai sus, despărțite între ele cu ajutorul ghilimelelor.

În sfîrșit, un alt fragment unde s-a comis probabil greșeala inversă, omițîndu-se ghilimelele acolo unde gramatical trebuiau să fie puse. Gonit, Goliadkin aleargă pe viscol acasă; pe drum întîlnește un trecător care pe urmă s-a dovedit a fi dublul său: „Nu că s-ar fi temut de apariția unui răufăcător, deși s-ar putea întîmpla și asta... «De altfel, cine poate ști ce-i cu acest trecător în-tîrziat, îi trecu prin cap domnului Goliadkin, poate că și el... poate că tocmai el este tartorul... că doar n-o fi umblînd așa, fără rost, o fi urmărind el ceva, înadins mi-a ieșit în cale ca să se lege de mine», (ed. cit., p. 194).

Punctele de suspensie servesc aici ca hotar despărțitor între narațiune și discursul interior direct al lui Goliadkin, construit la persoana întîi („mi-a ieșit în cale e", „să se lege de m i n e"). Dar ele se leagă aici atît de strîns, încît într-adevăr îți taie dorința să folosești ghilimelele. Chiar și lectura acestei fraze cere o singură voce, ce e drept -- pe aranjamentul urnii dialog interior.

Trecerea de la narațiune la discursul eroului este aici extraordinar de izbită: ne simțim purtați parcă de valul unui șuvoi verbal unic care ne transpune, fără stăvilare și obstacole, din narațiune în sufletul eroului și din nou în narațiune; avem senzația că ne mișcăm, de fapt, în sfera unei singure conștiințe.

Am putea aduce și alte foarte numeroase exemple ilustrative, demonstrând că narațiunea continuă și dezvoltă nemijlocit cea de a doua voci a lui Goliadkin și că se adresează dialogal eroului, dar ajung și exemplele citate. Întreaga operă e construită, așadar, ca un neîntrerupt dialog interior a trei voci în limitele unei conștiințe disociate. Fiecare element esențial al acesteia se află în punctul unde cele trei voci se intersectează și se interferează între ele brutal și chinuitor. Ca să folosim figura noastră de stil, vom spune că încă nu e polifonie, dar nu mai este nici omofonie. Același cuvânt, gând, fenomen evoluează acum pe trei voci, dobândind în fiecare din ele rezonanțe diferite. Aceeași suită de cuvinte, tonuri, poziții interioare se desfășoară în discursul exterior al lui Goliadkin, în discursul povestitorului și în discursul dublului, cele trei voci stînd față în față și vorbind între ele, nicidecum una despre cealaltă. Cele trei voci cîntă aceeași melodie, dar nu la unison, ci fiecare din ele executînd partea sa.

Aceste voci însă nu s-au afirmat deocamdată ca perfect independente și reale, mi au devenit încă trei conștiințe egale în drepturi. Fenomenul acesta nu se va produce decît mai tîrziu, în romanele lui Dostoievski. Cu-vîntul monologic, care nu depinde decît de propria sa sferă și de sfera obiectului său, lipsește din *Dublul*. Fiecare cuvînt suferă o disociere dialogală, în fiecare cuvînt distingem o interferență de glasuri, nu și un dialog autentic între conștiințe necontopite, fenomen care-și va face apariția mai tîrziu, în romane. Ce-i drept, găsim aici un germene de contrapunct, care se conturează în structura cuvîntului. Vorbind plastic, am putea spune că analizele efectuate par să poarte pecetea contrapunctului. Totuși, pentru moment, aceste noi conexiuni nu au depășit încă hotarele unui material monologic.

Lui Goliadkin îi sună neconținut în urechi vocea incitatoare și sarcastică a

povestitorului și vocea dublului. Povestitorul îi strigă la ureche propriile lui cuvinte și gânduri, dar pe un ton diferit, cumplit de străin, de acuzator și de batjocoritor. Regăsim această a doua voce la toți eroii lui Dostoievski, iar în ultimul său roman, cum am mai spus, ea revine sub forma unei existențe autonome. Diavolul îi strigă în ureche lui Ivan Kara-mazov propriile lui cuvinte, comentînd cu ironie hotărîrea eroului de a-și mărturisi vina la proces și repetîndu-i pe un ton străin gândurile sale cele mai intime. Trecem peste dialogul lui Ivan cu diavolul, deoarece ne vom o-jupa mai tîrziu de principiile adevăratului dialog. În ochimb, vom reproduce relatarea exaltată pe care Ivan i-o face lui Alioșa după acest dialog. Structura sa este «nalogă cu aceea din *Dublul*, pe care am analizat-o mai *siis*. Autorul se întemeiază din nou pe principiul îmbinării vocilor, cu deosebirea că, de astă dată, totul apare mai profund și mai complex. În această relatare, Ivan își redă gândurile și hotărîrile la două voci deodată, în două tonalități diferite. În fragmentul reprodus, facem abstracție de replicile lui Aleoșa, deoarece glasul său real nu se încadrează încă în schema noastră. Pentru moment nu ne interesează decît contrapunctul intraatomic al vocilor, îmbinarea lor doar în limitele unei singure conștiințe, care s-a disociat (adică microdialogul).

„ - Mereu m-a tot sucit și m-a învîrtit! Dar știi, cu abilitate, cu multă abilitate: «Conștiința! Ce este conștiința? E o născocire de-a mea. Și atunci de ce îmi fac atîta sînge rău? Din obișnuință. Acea obișnuință atotstăpîitoare pe care omenirea a dobîndit-o în decurs de șapte mii de ani. Să ne lepădăm de obișnuință și vom ajunge zei.» Așa a spus el, da el a spus!...

- Da, dar nu știi ce veninos e! Și-a bătut joc de mine. A fost obraznic, Aleoșa! rosti Ivan, cutremurînd-se indignat. M-a calomînat, nu pot să-ți spun cîte a scornit pe socoteala mea... Mă mințea așa, de la obraz. «Sigur că da, vrei să faci o faptă virtuoasă, te duci să te declari vinovat de moartea tatălui tău, să arăți că l-a ucis valetul pus la cale de tine...»

- Așa spunea el, și el știe ce spune. «Te duci acolo ca să faci o faptă virtuoasă, cu toate că tu nu crezi în virtute, de aia ești furios și te frămînti așa, de aceea spumegi acum și-ți vine să te răzbuni pe toată lumea.” Așa

mi-a spus, și el știe ce spune...

- Nu, nu, habar n-ai cu câtă cruzime se pricepe să te chinuiască, e foarte rafinat, să știi, continuă Ivan fără să-l asculte. Am mirosit eu mai demult pentru ce vine pe la mine. «Deși vrei să te duci acolo de orgoliu, zice el, în sinea ta speri totuși că Smerdeakov o să fie demascat pînă la urmă și trimis la ocnă, în timp ce Mitea o să fie achitat, și că tu n-o să ai de suferit decît o condamnare *morală* (ca să vezi în ce hal a putut să-și bată joc de mine), ba chiar au să se găsească unii care să te laude. Dar, din moment ce Smerdeakov s-a spînzurat, și se cheamă deci că e decedat, cine crezi tu c-o să mai pună temei pe declarația ta, cînd o să te prezinți așa, de unul singur, la proces? Și totuși, ai să te duci, nu-i așa, ești hotărît să te duci. Dar pentru ce, nu înțeleg, pentru ce?» E îngrozitor, Aleoșa, zău că nu mai pot să suport întrebările astea. Cine îndrăznește să mă scormonească așa?!” (*Frații Karamazov*, voi. II, ed. cit., pp. 440-441).

Toate tertipurile gîndirii lui Ivan, toate privirile strecurate către cuvîntul și conștiința altuia, toate încercările sale de a ocoli acest cuvînt străin, de a-l înlocui în sufletul său prin propria sa afirmare de sine, toate explicațiile, parantezele cugetului său, care produc interferențe în fiecare din gîndurile sale, în fiecare cuvînt și trăire, se strîng, se condensează aici în replicile închegate ale diavolului. Cuvintele lui Ivan și replicile diavolului nu se deosebesc între ele prin conținut, ci doar prin ton, prin accent. Această modificare a accentului schimbă însă în întregime ultimul lor înțeles. Diavolul pare să transfere în propozițiunea principală elemente care la Ivan își aveau locul în una secundară, rostită cu jumătate de glas și fără accent de sine stătător, iar conținutul propozițiunii principale îl transformă într-o pro-pozițiune secundară neaccentuată. Paranteza lui Ivan cu privire la principalul motiv al hotărîrii sale la diavol devine chiar motivul principal, iar motivul principal devine o simplă paranteză. În consecință asistăm la o împletire de voci extrem de încordată și evenimentțială la maximum, dar care nu se sprijină pe vreo opoziție de conținut, de subiect.

Dar, ca în toate cazurile la Dostoievski, această dia-logizare totală a conștiinței a lui Ivan e pregătită, firește, încetul cu încetul. Cuvîntul străin pătrunde în conștiința și în vorbirea eroului treptat, insinuîndu-se cînd sub

formă de pauză, cu desăvîrșire inadecvată într-o vorbire sigură de tip monologic, cînd sub formă de accent străin, care produce o fisură în frază, cînd sub forma propriului ton nefiresc de ridicat, exagerat sau isteric etc. De-buînd cu primele cuvinte ale eroului și cu poziția sa interioară în chilia lui Zosima, și derulîndu-se ulterior de-a lungul discuției sale cu Aleoșa, cu tatăl său și mai ales cu Smerdeakov înaintea plecării la Cermașnea și,, în sfîrșit, de-a lungul celor trei întrevederi cu Smerdeakov, care au loc după asasinat, procesul acesta de disociere dialogală succesivă a conștiinței lui Ivan este mai profund și ideologic mai complicat decît la Goliad-kin, dar structural rămîne întru totul similar cu acesta.

Glasul celuiilalt care șoptește la urechea eroului propriile lui cuvinte, mutînd însă accentul, și îmbinarea rezultată, de o originalitate unică, a unor cuvinte și glasuri cu orientări diferite într-un singur cuvînt, într-o singură vorbire, intersectarea a două conștiințe într-o-singură conștiință, sub o formă sau alta, într-un grad ori altul, într-o direcție ideologică sau alta, își afirmă prezența în oricare din operele lui Dostoievski. Această îmbinare contrapunctică a unor voci cu orientări diferite în limitele unei singure conștiințe îi slujește totodată drept bază, drept arie pe care introduce și alte voci reale. Dar de această chestiune ne vom ocupa mai tîrziu. Aici am vrea să reproducem un fragment din Dostoievski, care cuprinde interdependența vocilor, analizată de noi mai sus, într-o imagine muzicală de o uimitoare forță artist;că. Pagina din *Adolescentul*, pe care o reproducem, ne apare cu atît mai interesantă cu cît Dostoievski, cu excepția acestor rînduri, nu vorbește mai. de ioc de muzică în operele sale.

Trisatov destăinuiește adolescentului dragostea sa de muzică și îi expune proiectul unei opere: „Ascultă, îți place muzica? Eu sînt nebun după ea. Am să-ți cînt ceva cînd am să vin la dumneata. Știi, eu cînt foarte bine la pian, am învățat ani de zile, și încă foarte serios. Știi, dacă aș compune o operă, aș lua subiectul din Faust,. fiindcă-mi place la nebunie. Lucrez mereu la scena din biserică, dar numai în cap. Parcă o și văd: îmi imaginez; o catedrală gotică, coruri, imnuri, deodată intră Gret-chen, dar știi, corarile trebuie să fie medievale, să creeze-atmosfera secolului al cincisprezecelea, Gretchen își spune durerea, începe printr-un recitativ încet, dar tulburător de dureros,

iar corul răsună puternic, sumbru, aspru și implacabil:

Dies irae, dies illa!

Și deodată se aude glasul diavolului, aria lui Me-Isto. El mi apare, nu i se aude decât cântecul, paralel cu imnurile, împletindu-se cu ele, uneori într-atîta, încît se suprapun aproape, deși exprimă cu totul altceva --iată în ce fel ar trebui realizată această scenă. Aria e lungă, obsedantă, cîntată de o voce de tenor, neapărat de un. tenor. Începe încet și duios: «Îți mai aduci a-minte, Gretchen, cum veneai cu mama în această biserică, pe cînd mai erai un copil nevinovat, și îngînai rugăciuni dintr-o carte roasă?» Apoi cântecul devine tot mai puternic, mai pătimaș, mai precipitat și notele din ce în ce mai înalte sînt pătrunse de lacrimi, de o durere neostoită, fără margini, care ajunge pînă la deznădejde: «Iertare pentru tine, Gretchen, nu-i, nu vei găsi aici iertare!» Gretchen încearcă să se roage, dar din pieptul ei nu izbucnesc decât strigăte - știi, ca atunci cînd lacrimile te înăbușă - iar cântecul Satanei continuă nemilos, i se înfînge tot mai adine în suflet, ca un cuțit, și sfîrșește prin strigătul culminant: «Totul s-a sfîrșit, fii blestemată!» Gretchen cade în genunchi, își frînge mîi-nile și abia acum izbutește să se roage. E o rugăciune foarte scurtă, naivă, aproape un recitativ, cît se poate de pură și simplă, cît mai medievală, doar patru versuri, nu mai mult - numai la Stradella găsești cîteva din asemenea motive - și la ultima notă își pierde cunoștința! În biserică se iscă forfotă. Oamenii o ridică și, în timp ce o duc pe brațe, izbucnește deodată corul ca un tunet. Trebuie să fie o explozie de glasuri, un cor entuziast, triumfal, cutremurător, ceva ca: Dori-no-si-ma-cin-mi, care se cîntă în bisericile noastre, așa ca totul să se zguduie din temelii și să culmineze într-un strigăt general de bucurie și de victorie: «Ossanna!» - trebuie să fie ca o izbucnire a întregului univers, în timp ce Gretchen e dusă încet pe brațe afară și se lasă cortina” (*Adolescentul*, E.L.U., Buc, 1961, pp. 467-469).

Incontestabil, Dostoievski a abordat parte din acest proiect muzical, dar în formă de opere literare, și de fiecare dată pe baza unui material felurit *.

Dar să ne întoarcem la Goliadkin, încă nu am terminat cu el; mai exact, nu am terminat cu cuvîntul povestitorului. În studiul său *Stilul poemului petersbur-ghez „Dublul”*, V. Vinogradov face o caracterizare ana-Romanul lui

Thomas Mann *Doctor Faustus* conține foarte multe elemente de inspirație dostoevskiană, și anume de p o l i f o n i s m. Citez un fragment din descrierea uneia din lucrările compozitorului Adrian Leverkuhn, foarte apropiată de „ideea muzicală” a lui Trișatov: „Adrian Leverkuhn e totdeauna mare în a face să nu semene cele ce se aseamănă... Același lucru și aici - dar nicăieri cu atfă taină, profunzime, grandoare. Fiecare cuvânt pus să trezească sonor ideea lumii celeilalte, a metamorfozei în înțelesul mistic, adică a transfigurației, este reprodus aici cu mare precizie. Pasajele de oroare ascultate imediat înainte sînt transpuse în indescriptibilul cor de copii într-un cu totul alt registru, cu instrumentația complet schimbată, cu ritmul total transformat; dar în muzica suavă, susurată a sferelor și înfierilor nu e o singură notă să nu-și aibă riguros corespondența în rîsul diabolic” (*Doctor Faustus*, E.L.U., 1966, Buc, p. 452).

logă cu a noastră a narațiunii din *Dublul*, însă dintr-un punct de vedere complet diferit, și anume din punctul de vedere al stilisticii lingvistice.

Cităm principala afirmație a lui V. Vinogradov:

„Introducînd în *scazul* narativ „vorbulițele” și expresiile proprii vorbirii lui Goliadkin, autorul obține următorul efect: din cînd în cînd, dincolo de masca povestitorului, pare să se fi ascuns chiar Goliadkin, care-și istorisește aventurile. În *Dublul*, apropierea dintre limbajul vorbit al domnului Goliadkin și *scazul* narativ al scriitorului sporește de asemeni din cauză că stilul lui Goliadkin rămîne neschimbat în vorbirea indirectă, că-zînd așadar în seama autorului. Și cum Goliadkin spune unul și același lucru nu numai cu gura, dar și cu privirea, cu înfățișarea, cu gesturile și mișcările sale, e ușor de înțeles că aproape toate descrierile (indicînd în chip semnificativ «starea obișnuită de totdeauna» a domnului Goliadkin) abundă în citate neghilimate din exprimările sale”.

După ce ilustrează cu o serie de exemple coincidențele din vorbirea povestitorului și vorbirea lui Goliadkin, V. Vinogradov spune în continuare:

„Am putea înmulți considerabil numărul citatelor, -dar și cele reproduse, reprezentînd o combinație de autodefiniri ale domnului Goliadkin cu scurte intervenții verbale ale unui observator, subliniază destul de limpede ideea

că «poemul petersburghez», în orice caz în multe părți ale sale, ia forma unei povestiri despre Goliadkin făcută de către «dublul» său, adică de către «un om cu limbajul și concepțiile sale». Aplicarea acestui procedeu înnoitor a pricinuit, de altfel, insuccesul *Dublului*”².

Analiza prezentată de V. Vinogradov este subtilă și bine fondată, concluziile ei de asemeni sînt întemeiate, dar această analiză rămîne, firește, în limitele metodei

Blelinski primul a semnalat această particularitate a narațiunii din *Dublul*, arătată de noi, dar fără să-i dea vreo explicație.

Vezi culegerea O. *JlocmoeecKuu, Cmambu u MamepuaAbi*, ed. cit., pp. 241 - 242.

adoptate, neîncăpătoare pentru a putea îngloba tocmai elementul principal, esențial al problemei.

După părerea noastră, V. Vinogradov n-a putut sesiza adevărata originalitate a sintaxei *Dublului*, deoarece aici structura ei nu este dictată de *scazul* ca atare și nici de limbajul funcționăresc sau de frazeologia lucrărilor de birou cu caracter oficial, ci mai ales de ciocnirea și interferența diverselor accente în cadrul unui întreg sintactic, cu alte cuvinte tocmai de faptul că acest întreg, deși unul singur, cuprinde accentele a două voci. Apoi Vinogradov nu a înțeles și nu a arătat că narațiunea s e adresează dialogat lui Goliadkin, fenomen care se manifestă prin semne exterioare extrem de clare,, bunăoară prin aceea că prima frază din vorbirea lui Goliadkin este în totul o replică evidentă la fraza anterioară ei din narațiune. În sfîrșit, Vinogradov n-a înțeles legătura fundamentală dintre narațiune și dialogul interior al lui Goliadkin, anume că narațiunea nu reproduce discursul lui Goliadkin ca atare, ci continuă nemijlocit numai discursul celei de a doua voci a eroului.

În general, nu poți aborda obiectivul artistic propriu stilului rămînînd în granițele stilisticii lingvistice. Nici o definiție lingvistică formală a cuvîntului nu va. putea cuprinde funcțiile lui artistice în operă. Factorii cu reală participare la formarea stilului nu intră în orizontul stilisticii lingvistice.

Stilul narațiunii din *Dublul* mai are și o altă trăsătură extrem de

importantă, pe care V. Vinogradov a. remarcat-o foarte exact, dar fără s-o explice în vreun fel. „în *scazul* narativ, spune el, predomină imaginile motrice, și procedeul său stilistic principal constă în înregistrarea mișcărilor, indiferent de repetabilitatea lor” K

într-adevăr, narațiunea înregistrează cu o precizie de-a dreptul obositoare toate mișcărilor eroului, chiar și pe cele infime, repetînd-u-le la nesfîrșit cu toată generozitatea. Face impresia că povestitorul e ținut de eroul

1 *Ibidem*, p. 248.

său, ca nu se poate depărta de el la distanța cuvenită, ca să dea imaginea rezumativă și plenară a faptelor și acțiunilor sale. O asemenea imagine generalizantă n-ar intra în orizontul eroului, și în orice caz ea presupune o poziție constantă în afara acțiunii. Or, povestitorul nu s-a plasat pe această poziție, el nu posedă perspectiva necesară pentru a putea cuprinde în ansamblu chipul și conduita eroului, fixîndu-le într-o imagine artistică eomplinitorie l.

Această particularitate a narațiunii din *Dublul* se menține cu anumite modificări și mai departe, de-a lungul întregii creații a lui Dostoievski. Narațiunea lui Dostoievski este întotdeauna o narațiune fără perspectivă. Dacă recurgem la un termen folosit în arta plastică, putem spune că lui Dostoievski îi lipsește „imaginea de perspectivă” a eroului și evenimentului. Povestitorul stă în imediata vecinătate a eroului și a evenimentului în curs ele împlinire, și construiește imaginea lor din acest punct de vedere de maximă apropiere și lipsit de perspectivă. E drept, cronicarii lui Dostoievski își scriu însemnările după ce toate întâmplările au luat sfîrșit, s-ar zice de la oarecare depărtare în timp. Povestitorul din *Demonii*, bunăoară, spune adesea: „Acum, cînd toate astea s-au sfîrșit”, „acum, cînd ne amintim de toate astea” etc, dar în realitate el își construiește narațiunea fără nici o perspectivă cît de cît importantă.

Totuși, spre deosebire de narațiunea din *Dublul*, narațiunile din perioada de maturitate a lui Dostoievski nu înregistrează de fel gesturile infime ale eroului, nu trenează în lungimi exagerate și sînt cu totul lipsite de repetiții. Narațiunea lui Dostoievski din perioada tîr-zie este succintă, seacă și

întrucâtva abstractă (mai ales acolo unde informează cititorul despre întâmplări anterioare). Dar concizia și răceala narațiunii, „uneori ca în *Gil Blas*”, nu este determinată de perspectivă, ci,

1 Această perspectivă lipsește chiar și în construirea „scriitoricească” generaliza toare a vorbirii indirecte a eroului.

dimpotrivă, de absența ei. Această lipsă intenționată de perspectivă este prestabilită de întreaga concepție dostoevskiană, care, așa cum bine știm, exclude din capul locului imaginea fixă definitiv împlinită a eroului ori a evenimentului.

Dar să revenim din nou la narațiunea din *Dublul*. Paralel cu poziția ei față de vorbirea eroului, poziție pe care am explicat-o mai sus, remarcăm în această narațiune o anume tendință spre parodie, mai exact elemente de parodie literară, întocmai ca și în scrisorile lui Devuşkin.

Încă în *Oameni sărmani* autorul a uzat de glasul eroului său pentru a răsfrînge în el intenții de parodiare. El a realizat acest lucru pe diferite căi: fie introducînd parodia în scrisorile lui Devuşkin axate pe un anumit subiect (fragmente din scrierile lui Rotozeev: parodii la un roman despre înalta societate, la un roman istoric al timpului și, în sfîrșit, la *școala naturală*), sau dînd trăsături de parodie construcției nuvelei (de pildă, *Tereza și Faldoni*). În sfîrșit, a introdus în nuvelă o polemică îndreptată împotriva lui Gogol, redată în culorile parodiei și răsfrîntă direct în glasul eroului (lectura *Mantalei* și indignarea lui Devuşkin în fața acestei nuvele. În episodul următor cu generalul, care-l ajută pe erou, se dă antiteza ascunsă a episodului cu „fața simandicoasă” din *Mantaua* lui Gogol) *.

În glasul povestitorului din *Dublul* se răsfrînge stilizarea parodică a „stilului elevat” din *Suflete moarte*; de altfel, *Dublul* oferă pe tot parcursul nenumărate reminiscențe parodice ori semiparodice ale diverselor opere de Gogol. Trebuie să menționăm că aceste tonuri parodice ale narațiunii se înlănțuie nemijlocit cu îngînarea batjocoritoare a vorbelor lui Goliadkin.

Despre parodiile literare și despre polemica literară din *Oameni sărmani* găsim indicații extrem de prețioase cu caracter istorico-literar în studiul lui V. Vîno-Radov publicat în volumul *Teopiecrtuu nymb JJocmoeecKoeo*, noA peE. H.JI. Bpoflcoro, Ti., „CeHTew, 1924.

Introducerea elementului parodic și polemic în narațiune îi sporește caracterul polifonic, interferent, o împiedică să se închidă în propriile ei hotare și să se rezume la obiectul ei. Pe de altă parte, parodia literară intensifică elementul convenționalității literare în cuvîntul povestitorului, știrbindu-i astfel și mai mult independența față de erou și forța de a rosti ultimul cuvînt despre el. Și în creația uKerioară a lui Dostoievski elementul de convenționalitate literară și dezvăluirea lui într-o formă ori alta au servit întotdeauna la consolidarea valorii depline și directe, precum și a independenței poziției eroului. Luată în acest sens, convenționalitatea literară, departe de a prejudicia în concepția lui Dostoievski valoarea conținutului și ideile romanului său trebuia, dimpotrivă, să le sporească (la fel ca la Jean-Paul și chiar la Steme). Distrugînd în creația sa orientarea monologică obișnuită, Dostoievski s-a văzut con-strîns să elimine cu totul din edificiul său unele elemente ale acestei orientări, iar altele să le neutralizeze cu minuție. Unul din mijloacele acestei neutralizări a fost, de altfel, convenționalitatea literară, adică introducerea cu-vîntului convențional - stilizat ori de parodie - în narațiune sau în principiile de construire a operei *.

Cît privește faptul că narațiunea se adresează eroului, angajîndu-l într-un dialog, semnalăm că această trăsătură a rămas, firește, și în creația de mai tîrziu, dar cu modificări cîștigînd în bogăție și profunzime. Aici narațiunea întreagă, însăși poziția ei, nu numai fiecare cuvînt al povestitorului, se adresează eroului. Stilul narațiunii este, în majoritatea cazurilor, sec și incolor, un autentic „stil de proces-verbal”. Dar un proces-verbal a cărui principală funcție este demascarea și incitarea eroului și care îi vorbește lui și nu despre el, în tot întregul său și nu doar prin unele elemente. într-adevăr,

1 Toate aceste particularități stilistice prezintă și ele o legătură cu tradiția carna-valescă și cu rîsul ambivalent redus.

și în creația de mai tîrziu, unii eroi se conturau în lumina unui stil care îi tachina și îi parodia direct, su-nînd ca replica șarjată a dialogului lor interior. Astfel e construită, de exemplu, narațiunea din *Demonii* cu privire la Stepan Trofimovici, dar numai la el. Și în celelalte romane răzbat ici-colo

note răzlețe ale acestui stil zădăritor. Ele apar și în *Frații Karamazov*. În general însă sînt atenuate în mod simțitor. În perioada tîr-zie a creației sale, Dostoievski tinde mai cu seamă către un stil și un ton neutralizat, sec și precis. Iar acolo unde narațiunea sa, de regulă neutralizată, rece, precisă, cedează locul tonurilor vădit accentuate de coloratură axiologică, acestea se adresează în orice caz eroului în mod dialogal, fiind născute din replica eventualului său dialog interior cu el însuși.

De la *Dublul* trecem direct la *însemnări din terană*, lăsînd la o parte toate operele care le preced.

Însemnările din subterană sînt o confesiune în formă de *Icherzählung*. De altfel, inițial această operă urma să fie intitulată *Confesiune I*, ceea ce și este la modul cel mai autentic. Desigur, „confesiunea” nvi trebuie înțeleasă în sens personal. Concepția autorului suferă aici un fenomen de refracție, ca în orice *Icherzählung*; așadar, nu ne aflăm în fața unui document personal, ci a „unei opere de artă.”

În spovedania „omului din subterană” ne surprinde înainte de toate intensitatea dialogizării interioare care merge pînă la limita extremă, căci nu găsim în ealiteralmente nici un cuvînt ferm, nedescompus, ca în operele de tip monologic. Discursul eroului începe să se crispeze, se frînge chiar din prima frază, sub înrîurirea cuvîntului străin presimțit anticipat, cu care se încaieră

11 Sub acest titlu a anunțat Dostoievski apariția *însemnărilor din subterană* în revista *Vremea*.

de la primul pas, lansîndu-se într-o polemică interioară dintre cele mai încordate.

„Sînt un om bolnav... Sînt un om rău. Un ins de loc atrăgător”. Astfel începe confesiunea. De reținut punctele de suspensie și brusca schimbare de ton care urmează. Eroul a început oarecum tînguindu-se, „sînt un om blonav”, dar s-a infuriat numaidecît din pricina a-cestui ton: ca și cum s-ar plînge și ar simți nevoia de compasiune, ca și cum ar căuta-o la altul, ar avea nevoie de altcineva! Aici intervine brusc cotitura dialo-gală, falia tipică a accentelor, caracteristică pentru stilul *însemnărilor*; ero-ul parcă ar vrea să spună: la primul cuvînt v-ați închipuit poate că vă cerșesc mila, ei bine,

aflați că sînt un om rău. Un ins de loc atrăgător!

Este caracteristică îngroșarea tonului negativ (în ciuda celuiilalt) sub influența anticipării reacției lui. Asemenea falii duc întotdeauna la îngrămădirea cuvintelor din ce în ce mai tari sau, în orice caz, dezagreabile la adresa celuiilalt. Bunăoară:

„Să trăiești mai mult decît patruzeci de ani e indecent, e vulgar, e imoral! Cine trăiește peste patruzeci de ani? Răspundeți-mi sincer, cinstit. Vă spun eu cine: imbecilii și ticăloșii, ăștia trăiesc. Am s-o spun de la obraz tuturor bătrînilor, tuturor venerabililor ăștora, tuturor ghiujilor colilii care se mai și parfumează! O voi spune de la obraz întregii lumi! Dreptul de a vorbi mi-l asigur pînă la șaizeci de ani. Pînă la șaptezeci de ani! Pînă la optzeci!... Stați o clipă! Lăsați-mă să-mi trag răsuflarea...” (*Opere*, voi. IV, E.L.U., Buc, p. 130).

În primele cuvinte ale confesiunii polemica interioară cu celălalt este ascunsă. Cuvîntul străin asistă nevăzut, determinînd dinăuntru stilul vorbirii. Dar, chiar de la mijlocul primului aliniat, polemica răzbate la suprafață: replica anticipată a celuiilalt se intercalează în narațiune, deocamdată într-o formă atenuată: „Nu, nu vreau să mă tratez: de rău ce sînt. Domniile Voastre, se-înțelege, nu puteți percepe cum vine asta. Eu, însă, pricep” (ed. cit., p. 128).

La sfîrșitul celui de al treilea aliniat își afirmă prezența anticiparea extrem de caracteristică a reacției celuiilalt: „N-aveți cumva impresia, domnilor, că printr-asta m-aș căi de ceva și v-aș cere iertare pentru ceva?... Sînt încredințat: aveți această impresie... Dar oricît ați avea-o, mie, vă asigur, puțin îmi pasă...” (p. 130).

La sfîrșitul aliniatului următor descoperim atacul polemic împotriva „venerabililor bătrîni”, pe care l-am citat mai sus. Aliniatul care urmează după acesta începe de-a dreptul cu anticiparea replicii la cel precedent: „Vă închipuiți, cred, domnilor, că urmăresc să vă amuz. V-ați înșelat și în privința astar” Nu-s nici pe departe un om atît de vesel cum vă par sau s-ar putea să vă par; de altfel dacă, scoși din sărite de pălăvrăgeala asta (și simt că ați început efectiv a vă ieși din sărite), m-ați întreba cine sînt, aș răspunde: sînt asesor de colegiu” (p. 130).

Un alt aliniat care urmează se termină și el cu replica anticipată: „Fac prinsoare: mă bănuiești că scriu dintr-astea numai ca să-mi dau aere, luând astfel peste picior oamenii de acțiune; și că tot dintr-o bravadă de prost-gust îmi zornăi sabia ca ofițerul meu” (p. 131).

Mai departe asemenea sfârșituri de aliniate se răresc, totuși principalele etape în dezvoltarea ideii acestei nuvele vădesc către sfârșit o anticipare fățișă a replicii celuiilalt.

Așadar, stilul nuvelei stă în întregime sub influența foarte puternică și atotdeterminantă a cuvîntului celuiilalt, care ori acționează asupra vorbirii în mod disimulat, dinăuntru, ca la începutul nuvelei, sau ca replică anticipată a celuiilalt, introducîndu-se direct în canavaua ei, precum se vede în încheierile reproduse. Nuvela nu conține nici un cuvînt care să se limiteze la el însuși și la obiectul său, adică nici un cuvînt monologic. Vom vedea că, la „omiul din subterană”, această atitudine încordată față de conștiința altuia se complică cu o atitudine dialogală deopotrivă de încordată față de sine însuși. Dar pentru început vom da o succintă analiză structurală a anticipării replicilor celuiilalt.

Această anticipare posedă o particularitate structurală specifică, și „anume ea tinde către un infinit insolubil. Ținta acestor anticipații se reduce la a păstra cu orice preț ultimul cuvînt, care urmează a exprima deplina independență a eroului față de privirea și cuvîntul altuia, totala lui” nepăsare față de părerea și aprecierea străină. El se teme mai ales să nu se creadă că l-ar fi cuprins remușcările față de altul, că i-ar cere cumva iertare, că se pleacă înaintea judecății și aprecierii lui, că afirmarea lui de sine simte nevoia afirmării și recunoașterii de către alții. În consecință, anticipează replica celuiilalt în acest sens. Or, anticipînd replica altuia și răspunzîndra-i, eroul îi demonstrează din nou celuiilalt (și sieși) că depinde de acela. El se teme care cumva să-și închipuie celălalt că-i este frică de părerea lui. Dar prin această teamă, dimpotrivă, el nu-și arată decît dependența de conștiința străină, incapacitatea de a se mulțumi cu propria sa autodefinire. Dezmințind, nu face decît să confirme ceea ce vroia să conteste, și știe acest lucru. De aici, cercul vicios în care se rotesc conștiința și cuvîntul eroului: „N-aveți cumva impresia, domnilor, că printr-asta m-aș căi de ceva și v-aș

cere iertare pentru ceva?... Sînt încredințat: aveți această impresie... Dar, oricît ați avea-o, mie, vă asigur, puțin îmi pasă” (ed. cit., p. 130).

În timpul chefului, jignit de prietenii săi, „omul din subterană” vrea să le arate că nu le acordă nici o atenție: „Eu mă plimbam de ici colo în partea cealaltă a camerei, zîbind disprețuitor; îmi aveam traseul drept în fața canapelei, de-a lungul peretelui, de la masă la sobă și înapoi. Mobilizîndu-mi toate forțele, ambiționam să le arăt că mă puteam lipsi de ei; totuși tropăiam anume, îndesind și pocnind tocurile fără milă. Degeaba, zadarnic totul. *Ei* nu mă luau în seamă” (ibid., p. 191).

Eroul din subterană este perfect d-situație și înțelege foarte bine „C”ăfelațiile sale cu ceilalți au încăput, desigur, într-un cerc vicios. Această atitudine față de conștiința celorlalți produce un original *perpe-tuum mobile* al polemicii sale interioare cu altul și cu el însuși, un nesfîrșit dialog unde o replică generează alta, aceasta pe a treia și tot așa la infinit, dar fără a înainta măcar cu un pas

Iată exemplul unui asemenea insolubil *perpetuum mobile* al conștiinței de sine dialogizate:

„Veți spune că-i vulgar, că-i o murdărie să dau în vileag toate astea acum, după atîtea alte orgii și lacrimi asupra cărora eu însumi abia m-am spovedit. De ce murdărie? Vă închipuiți, te-i pomeni, că mi-e rușine de cîte s-au petrecut și că istoriile mele au fost mai stupide decît nu știu ce pătăranii din viața domniilor voastre, domnilor? Credeți-mă, la mine, de bine de rău, au fost și laturi ceva mai decente... Și apoi, nu se petrecea chiar totul pe lacul Como. De altfel, aveți dreptate: e într-adevăr și vulgaritate și murdărie. Dar cea mai cumplită murdărie e că acum m-am apucat să-mi caut justificări înaintea domniilor voastre. Și-i încă mai murdar faptul că am adăugat această ultimă observație. Dar hai, ajunge, altfel n-o mai sfîrșim pînă-i lumea: or ieși toate una mai murdară ca alta...” (p. 174).

Avem în față un exemplu de insolubil infinit al dialogului care nu poate nici să ia sfîrșit, nici să ajungă la finitate. Opozițiile dialogale insolubile prezintă o mare însemnătate formală în creația lui Dostoievski. Dar, în scrierile care au urmat, ele nu apar nicăieri într-o formă atît de nudă și abstract-clară, am putea spune, de-a dreptul matematică.

Această atitudine a „omului din subterană” față de conștiința și de cuvîntul altuia, marcată de o extraordinară dependență de acesta și totodată de o aprigă duș-Ceea ce se explică datorită particularităților de gen ale *însemnărilor din subterană* ca „satiră menippeă”.

manie față de el și de neacceptarea judecății sale, imprimă narațiunii erou *Tu Tăpăflăritate* artistică „de” o importanță capitală. Mă refer la stilul său lipsit de cuviință cu tot dinadinsul, decurgînd dintr-o logică estetică specială. Cuvîntul său nu strălucește și nici nu poate străluci prin frumusețe întrucît nu are în fața cui a se etala. Cuvîntul acesta nu se mărginește cu naivitate la el însuși și la obiectul său, ci se adresează altuia și chiar eroului (angajat într-un dialog interior cu sine însuși). Și într-un caz și în celălalt, el aspiră cel mai puțin la strălucire și la „efecte artistice” în accepția uzuală a expresiei. El caută să apară în mod voit dizgrațios cu altul, să se exprime „în ciuda” lui și a gusturilor lui în toate. Dar adoptă aceeași poziție și față de cel ce vorbește, căci atitudinea față de propria sa persoană este inseparabil legată de atitudinea față de altul. De aceea cuvîntul, deși plin de angoasă, manifestă un cinism îngroșat, un cinism calculat. El tinde spre atitudinea de nebun, de bufon, care este, în felul ei, o formă, un gen de estetism, dar cu sens invers.

În consecință, prozaismul atinge limita extremă în figurarea vieții sale interioare. Prin materialul său, prin temă, partea întâi a *însemnărilor din subterană* este lirică. Din punctul de vedere al formei este o lirică în proză a căutărilor sufletești și spirituale și a neconturării sufletești la fel cu *Vedenii*, bunăoară, sau cu *Ajunge* de Turgheniev, ca orice pagină lirică a unei confesiuni sub formă de *Icherzählung*, ca o pagină din *Werther*. Dar este o lirică originală, similară cu expresia lirică a unei dureri de dinți.

Chiar eroul din subterană vorbește și, desigur nu în-tîmplător, despre o astfel de expresie a durerii de dinți r expresie polemică interioară adresată auditoriului ca și celui în suferință. El le sugerează să-și plece urechea la gemetele „omului instruit din secolul al XIX-lea” în-tr-a doua sau a treia zi a durerilor de dinți, și caută să dezvăluie neobișnuita voluptate cuprinsă în exprimarea cinică a acestei dureri în fața „publicului”.

„Gemetele lui se slujesc, devin înrăite, și, zile-nopti, nu cunosc

întrerupere. Și doar știe bine că nu-i sînt de nici un folos; știe mai bine ca oricine că se zbugiumă și-și face sînge rău de pomană, că-i necăjește de-a surda și pe ceilalți; știe că auditoriul pentru care depune el atîta rîvnă, inclusiv familia lui în păr, s-au îngreșat auzindu-l și nu-l mai cred nici atîtica; fiecare-și dă seama că ar putea și el să geamă mai altfel, mai simplu, fără farafastîcuri și scamatorii; că-și face de cap mimai așa, din răutate. Ei bine, tocmai în aceste apucături conștiente și rușinoase stă toată voluptatea. «Na, vă necăjesc pe toți, vă sec la inimă, nu îngădui nimănui din casa asta să ațipească. Nu dormiți, na, simțiți și voi, clipă de clipă, că mă dor pe mine dinții. Acuma nu mai sînt pentru voi erou, cum am vrut să vă apar la început, ci doar un ins de nimic, un fel de șnapan. Dar ce-are a face? Sînt încîntat că m-ați dibuit. Vă e scîrbă să-mi auziți gemetele ticăloase? Fie-vă scîrbă cît vreți; uite, acușica-i trîntesc un farafastîc și mai al dracului...»„ (pp. 138-139).

Desigur, însăși comparația între structura confesiunii „omului din subterană” și exprimarea durerii de dinți stă în planul îngroșat al parodiei și, în acest sens, este cinică. Dar poziția eroului față de auditoriu și de el însuși în această exprimare a durerii de dinți în „farafastîcuri și scamatorii” reflectă totuși extrem de veridic poziția cuvîntului propriu-zis în confesiune, deși, repetăm, nu o reflectă obiectiv, ci în stilul zădărnitor al caricaturii și parodiei, după cum narațiunea din *Dublov* reflectă discursul interior a lui Goliadkin.

Dizolvarea mînjirea propriului chip în celălalt ca ultimă încercare disperată de a se scutura de stăpîmrea conștiinței străine și de a răzbi pînă la sine pentru siHeT”-constituie în realitate orientarea întregii confesiuni a „omului din subterană”. De aceea, vorbind despre sine, el se exprimă2ndmș.în-CUYinte.....urîte. Vrea să ucidă în suifetnrătrorice dorință de a părea un erou în ochii altora (și în ai săi): „Acuma nu mai sînt pentru voi erou, cum am vrut să vă apar la început, ci doar un ins de nimic, un fel de șnapan...”.

În acest scop trebuie să elimine toate tonurile lirice și epice, toate tonurile „eroizante” din cuvîntul său, și să-i imprime o obiectivitate „cTnTcTaT” Eroul din subte-rană este cu desăvîrșire incapabil să se caracterizeze pe sine

cu o obiectivitate lucidă, fără a apela la caricatură și batjocură, deoarece o asemenea caracterizare prozaică-lucidă ar presupune ca el să-și pronunțe cuvintele fără a-și pleca urechea la spusele celorlalți și fără a uza de tertipuri; dar asemenea cuvinte nu există pe paleta lui. Se căznește mereu, ce-i drept, să răzbată la ele, să cucerească luciditatea spirituală, dar drumul său către ea duce prin cinism și bufonerie. El nu s-a scuturat de stăpânirea conștiinței străine și nici nu a recunoscut această stăpânire *, pentru moment el luptă împotriva ei, polemizează cu ea plin de venin, neputînd s-o accepte și totodată neputînd s-o respingă. În tendința de a-și strivi în picioare chipul și cuvîntul în altul și pentru altul deslușim nu doar dorința unei autodefiniri lucide, ci și dorința de a juca renghiuri celuiilalt; ceea ce îl face să depășească măsura în luciditatea sa, mergînd în exagerarea și sarcasmul său pînă la cinism și bufonerie: „Vă e scîrbă să-mi auziți gemetele ticăloase? Fie-vă scîrbă cît vreți; uitate, acușica-i trîntesc un farafastîc și mai al dracului...”.

Dar eroul din subterană, vorbind despre el însuși, nu se mulțumește să stea cu ochii la celălalt, ci, cum am mai spus, recurge și la tertipuri. Tertipurile exercită p influență atît de puternică asupra stilului confesiunii sale, încît nu-l putem înțelege fără a ține seamă de a-ceastă influență formală. Cuvîntul cu tertip se bucură îndeobște de o importanță imensă în opera lui Dostoiev-ski, mai cu seamă din perioada tîrzie de creație. Aici

După Dostoievski, o astfel de recunoaștere de asemeni ar potoli cuvîntul său și l-ar purifica.

vom trece la un alt aspect al structurii *însemnărilor din subterană*, și anume la atitudinea eroului față de propria sa persoană, la dialogul „sau” interior cu el însuși, care se împletește și se îmbină de-a lungul întregii opere cu dialogul purtat cu celălalt.

Să vedem însă ce reprezintă tertipul conștiinței și al cuvîntului?

Ei bine, socotim tertip rezervarea posibilității de a schimba sensul ultim, definitiv, al cuvîntului tău. Atunci cînd cuvîntul reține acest tertip, faptul se răsfrînge în mod inevitabil asupra structurii sale. Acest eventual sens diferit, adică tertipul păstrat, însoțește cuvîntul ca o umbră. Prin sensul său, cuvîntul cu tertip trebuie să fie ultimul cuvînt și să se prezinte ca atare, dar

în realitate el nu este decît penultimul și pune în urma sa doar un punct convențional, nicidecum unul final.

De exemplu, autodefinirea cu tertip sub formă de confesiune (cea mai răspîndită formă la Dostoievski) reprezintă ca sens ultimul cuvînt despre sine, definirea ultimă a propriei persoane, de fapt însă ea contează în intimitate pe răspunsul celui_lalt, pe aprecierea lui contrarie. Eroul e plin de căință, se scuză pe sine, dar în realitate nu vrea decît să provoace elogiul și bunăvoința celui_lalt. Acuzîndu-se, el vrea și pretinde ca celălalt să combată autodefinirea sa, și lasă tertipul pentru cazul cînd celălalt, mai știi, va fi într-adevăr de acord cu el, cu autoacuzarea sa și nu va folosi privilegiul său de a fi un altul.

Iată felul în care își transmite reveriile „literare” eroul din subterană:

„Bunăoară, mă văd triumfînd asupra tuturor; toți sînt, firește, cu frunte a-n țărîină, obligați să-mi recunoască de bunăvoie toate perfecțiunile; și eu îi iert pe toți. Poet celebru și șambelan al curții imperiale, mă îndrăgostesc, primesc milioane peste milioane și le donez imediat speței umane, mărturisin-du-mi totodată înaintea întregului popor în familiile, care, firește, nu sînt niște-infamii de rînd, ci au în ele extrem de mult «frumos și sublim», ceva manfre-dian. Toți plîng, toți mă sărută (altfel ar fi niște proști), iar eu, desculț și flămînd,. merg să propovăduiesc ideile noi, zdro-bindu-i pe retrograzi la Austerlitz” (p. 173).

Aici el își istorisește pe un ton ironic, iarăși cu tertip, reveriile cu privire la fapte eroice și la confesiune. El prezintă aceste reverii în planul parodiei. Dar în cuvintele următoare se trădează, arătînd că și această pocăită mărturisire a visurilor sale ascunde un tertip; că el însuși e gata să găsească în aceste visuri și în destăinuirea lor ceva dacă nu chiar manfredian, cel puțin „frumos și sublim”, pentru cazul cînd celălalt se va învoi cumva cu dînsul, că ele sînt într-adevăr numai vulgare și murdare: „Veți spune că-i vulgar, că-i o murdărie să dau în vileag toate astea acum, după atîtea alte orgii și lacrimi asupra cărora eu însumi abia m-am spovedit.. De ce murdărie? Vă închipuiți, te-i pomeni, că mi-e rușine de cîte s-au petrecut și că istoriile mele au fost mar stupide decît nu știu ce pățaranii din viața domniilor-voastre, domnilor? Credeți-mă, la mine, de bine de rău,, au fost

și laturi ceva mai decente...”.

Acest pasaj, pe care l-am citat și altă dată, se mistuie în infinitul insolubil al conștiinței preocupate de părerea celuiilalt.

Tertipul creează un ultim cuvânt fictiv despre sine însuși de un tip "Special, rosirtrp"eurrtion"rreînchîs, cuvînt care-și adîncește cu insinuare privirea în ochii celuiilalt, cerîndu-i să-l combată cu sinceritate. Cuvîntul cu tertip, după cum vom vedea, și-a găsit o expresie deosebit de pregnantă în confesiunea lui Ippolit; în fond însă el caracterizează mai mult sau mai puțin toate exprimările de sine ale eroilor lui Dostoievski care s-au concretizat în forma confesiunii *. Din pricina tertipului, toate autodefinirile eroilor devin labile, cuvîntul lor nu-și consolidează sensul, ci, asemenea cameleonului, este gata să-și schimbe în orice clipă tonul și ultimul sens.

Tertipul îface ca eroul să devină ambiguu și insesizabil -chiar și pentru eFTnsuși. El trebuie să străbată cale lungă pentru a ajunge la eul său. Tertipul îi deformează considerabil atitudinea față de propria sSpersoană. Eroul nu știe, la urma urmei, pe ce și-a fondat aprecierea sa definitivă, lapărarea cui, la afirmația cui s-a oprit: la a sa proprie, pocăită și acuzatoare, sau, dimpotrivă, la opinia rîvnită, stoarsă prin constrîngere de la celălalt, menită să-l aprobe și să-i dea dreptate? Acest motiv este aproape singurul pe care e construită figura Nastasiei Filippovna. Ea însăși se socoate vinovată, decăzută, dar în același timp consideră că un altul, fiind un altul, nu-i poate găsi vină și trebuie să o justifice. Ea îl contrazice cu sinceritate pe Mîșkin care îi justifică orice act și gest, dar cu aceeași sinceritate urăște și respinge pe toți cei ce sînt de acord cu autocondamnarea ei și o consideră decăzută. În cele din urmă, Nastasia Filippovna nu mai știe nici ea ce gîndește despre sine: se crede oare într-adevăr o femeie pierdută, ori, dimpotrivă, se absolvă? Condamnarea de sine și absolvirea propriei persoane, împărțite între două voci - eu mă condamn, celălalt îmi dă dreptate - dar anticipate de una singură, creează în ea interferențe și o dedublare interioară. Absolvirea din partea cealaltă, devansată și revendicată, se contopește cu condamnarea de sine, încît ambele tonuri încep să răsune în glas simultan, cu interferențe pronunțate și treceri neașteptate. Așa este vocea Nastasiei Filippovna, tot așa este și stilul

vorbirii ei. Toată viața ei interioară (ca și cea exterioară, precum vom vedea) se rezumă la căutarea eului său și a vocii sale nescindate dincolo de aceste două voci care s-au instalat în ea.

1 Excepțiile vor fi indicate mai jos.

„Omul din subterană” poartă cu el însuși un dialog la fet-cte-TTEOlubiî casi cu1 altul. Nu este în stare să se contopească total cu el însuși într-un singur glas monologic, lăsînd glasul „celuilalt cu totulîri afara sa (oricum ar fi el, fără tertip), deoarece, ca și la Goliadkin, glasul său trebuie să îndeplinească totodată și funcția de suplinitor al celuiilalt. Nu izbutește să se înțeleagă cu el însuși, dar nici să pună cagăt acestui dialog interior. Punctul, împlinirea definitivă sînt elemente organic străine de stilul cuvîntului său atît în diversele lui aspecte, cît și în întregul său. Este stilul vorbirii interioare fără sfîrșit care, e drept, poate fi întreruptă în mod mecanic, fără a-și putea afla însă vreodată o încheiere organică.

Dar tocmai de aceea Dostoievski își termină opera într-un mod atît de organic și de adecvat cu eroul, o termină expunînd tendința către infinitul lăuntric, inclusă în însemnările eroului său. „Dar ajunge; m-am săturat pînă-n gît să tot scriu «din Subterană»...

De altfel, «însprnnjjriW qcppt.iji jrvq paradoxal nu sg sfîrșesc aici. Nu s-a putut stăpîni și a „"continuat. Dar sîntem și noi de părere că ne-am putea opri aici” (p. 233).

În încheiere, vom menționa alte două trăsături ale „omului din subterană”. Nu numai cuvîntul, ci și fața sa este „cu otheadă” și cu tertip, și toate fenomenele care decurg de aici. Îți face impresia că interferența vocilor îi pătrunde în trup, răpindu-i independența și sensul inic. „Omul din subterană” își detestă chipul, deoarece și în el simte autoritatea celuiilalt asupra sa, autoritatea aprecierilor și opiniilor lui. El își privește chipul cu ochii altuia, cu ochi străini. Și această uitătură străină se interferează și se contopește cu propria sa privire, sădin-du-i în suflet o neînțeleasă oroare de obrazul său:

„Bunăoară, nu-mi puteam suferi figura; o găseam hidoasă șjL-i bănuiam chiar nu știu ce expresie josnică; în consecință, pentru a nu fi suspectat cumva de josnicie, veneam la serviciu, căutînd de fiecare dată să-mi iau un

aer cît mai dezinvolt, să-mi compun o expresie cît mai distinsă cu putință. «Oi fi eu urît, îmi spuneam, dar să arăt barem distins, să am un aer expresiv, și, în primul rînd, *extrem* de inteligent.» Din păcate, știam precis - și sufeream din pricina asta - știam că nu voi reuși pînă-i lumea să exprim, cu ajutorul figurii mele, atîtea perfecțiuni. Și răul răului decurgea din faptul că-mi găseam mutra eminamente neghioabă. Să fi arătat inteligent, mă împăcăm. Aș fi fost întru total de acord să arăt a ticălos, cu condiția să par în același timp extrem de inteligent” (p. 161).

Precum caută cu tot dinadinsul cuvinte neplăcute atunci cînd vorbește despre el însuși, tot așa e bucuros că soarta i-a hărăzit o figură dezagreabilă.

„M-am oprit, nedeliberat, înaintea oglinzii. Fața, răvășită, mi-a părut nemaipomenit de respingătoare: palidă, rea, abjectă; în plus, părul brambura. «îmi parc bine dacă-s așa, mi-am spus; da, îmi pare bine c-o să mă găsească hidos; asta-mi face deosebită plăcere»¹ (p. 197).

Polemica dusă cu celălalt pe tema propriei persoane se complică în *însemnări din subterană* cu polemica a-supra temei: universul și „societatea: Spre deosebire de Devuşkin și de Goliadkin, eroul din subterană este un ideolog.

Vom descoperi fără efort în cuvîntul său ideologic aceleași fenomene ca și în cel referitor la el însuși. Cuvîntul său despre lume are un caracter polemic atît fățiș, cît și ascuns; el polemizează nu numai cu alți oameni, cu alte ideologii, dar și cu obiectul propriu-zis al cugetării sale, anume cu lumea și rînduirea ei. Eroul deslușește și în acest cuvînt două voci, între care nu se poate regăsi nici pe sine, nici lumea sa, deoarece și lumea el o definește tot cu tertip. Fenomenul interferenței, specific d-upă el persoanei sale materiale, îi apare la fel de important și în aprecierea lumii, naturii, societății. Orice gînd cu privire la ele echivalează cu o încleștare de voci, aprecieri, puncte de vedere. Pretutindeni simte înainte de toate voința altuia, care o predetermină pe a sa. El percepe edificiul universului, natura cu necesitatea ei mecanică și orînduirea socială prin prisma acestei voințe străine. Gîndul său evoluează și se formează ca acela al unui ins personal ofensat de către rînduirea lumii, personal umilit de necesitatea-i oarbă. Lucrul acesta imprimă un caracter foarte intim și pasionat cuvîntului

ideologic și îngăduie o strînsă înlănțuire a acestuia cu cuvîntul despre sine însuși. Face impresia (și aceasta este într-adevăr ideea artistică a lui Dostoievski), că miezul problemei îl formează, în fond, cuvîntul, și că eroul își Va desDg5lă15î-sr.il--J3UcaaL atunci cînd se va dTsroppfFțe” el însuși. Cuvîntul său despre lume, ca și cuvîntul despre ei însuși, este profund dialogat; el aruncă o acuzație vibrantă rînduirii lumii, ba chiar și necesității mecanice a naturii, ca și cam nu ar vorbi despre lume, ci cu ea. Ne vom referi mai jos la aceste particularități ale cuvîntului ideologic, cînd ne vom ocupa de eroii ideologi prin excelență, mai ales de Ivan Karamazov, la care aceste trăsături se conturează deosebit de clar și pronunțat.

Cuvîntul „omului din subterană” este întotdeauna un cuvînt adresă. Pentru el, a vorbi înseamnă a se adresa cui va ȚIP? urbi-despre sine înseamnă să-și adreseze cuvîntul sieși, a vorbi despre altul înseamnă să se adreseze acestuia, a vorbi despre lume înseamnă să se adreseze lumii. Dar vorbind cu el însuși, cu altul, cu lumea, ci se adresează totodată și unui terț: se uită cu coada ochiului într-o parte, către un auditor, un martor, un judecătorl. Această triplă adresă cu acțiune simultană a cuvîntului, ca și faptul că, în general, pentru cuvînt nu există obiect în afara acestei adresări, sînt elemente care îi determină caracterul excepțional de viu, neliniștit,

J Să ne amintim de caracterizarea vorbirii eroului din *Smerita*, făcută chiar d Dostoievski tn prefață: „...ba Țsl vorbește sieși, ba se adresează parcă unui auditoriu nevăzut sau poate unui judecător închipuit. De fapt. cam așa se întîmplă și tn viață” (tn voi. *Noapți albe*, p. 104).

frămîntat și, am spune, insinuant. Nu-l putem considera ca pe un cuvînt liric ori epic calm, limitat la sfera sa și la sfera obiectului său, „renunțînd” la toți și la toate; nu, el îi incită reacția, răspunsul, te prinde în jocul lui p el te poate răscoli și atinge deopotrivă cu vorba directă a unui om în carne și oase. Cuvîntul acesta anihilează rampa, dar nu prin actualitatea ori prin valoarea sa filozofică nemijlocită, ci numai datorită structurii sale formale, pe care am analizat-o mai sus.

Elementul adresării este propriu oricărui cuvînt la Dostoievski, caracterizînd narațiunea în aceeași măsură cu discursul eroului. În general, în lumea lui Dostoievski nu există lucruri neînsuflețite, nu există. obiecte, ci

numai subiecte. De aceea nu găsm în ea nici cuvînt-opinie, cuvînt despre obiect, cuvînt obiectual rostit, în absență, ci exclusiv cuvîntul adresat cuiva, comuni-cînd prin dialog cu alt cuvînt, cuvînt despre cuvînt, cuvînt adresat cuvîntului.

3. Cuvîntul eroului și cuvîntul narațiunii în romanele lui Dostoievski

Trecem la romanele lui Dostoievski. Vom zăbovi mai puțin asupra lor, deoarece noul ce-l aduc se manifestă în dialog și nu în exprimarea monologică a eroilor, care-devine într-adevăr mai complexă și mai subtilă, dar în linii generale nu dobîndește aici elemente structurale e-sențialmente noi.

Cuvîntul monologic al lui Raskolnikov impresionează prin maxima lui dialogizare interioară și prin vioiciunea cuvîntului adresat direct obiectului la care se gîndește și despre care vorbește. Căci și pentru Raskolnikov a se gîndi la un obiect înseamnă a i se adresa. El nu meditează asupra fenomenelor, ci discută cu ele.

Astfel se adresează propriei persoane (adeseori cu „tu”, ca și cum ar fi altcineva), încearcă să se convingă, se demască, își ia în zeflema propria persoană, își bate joc de ea ș.a.m.d. Iată exemplul unui asemenea dialog cu ei însuși:

„„Nu se va face? Dar ce ai să faci tu ca să împiedici acest lucru? Ai să-l interzici? Cu ce drept? Ce le poți promite la rîndul tău ca să ai acest drept? Să le închini toată viața, tot viitorul *după ce vei isprăvi facultatea și-ți vei găsi un loc*? Foarte frumos, ăsta-i viitorul, dar astăzi? E vorba că trebuie să faci ceva chiar acum, pricepi tu? Iar tu ce faci? li storci de parale. Ei îți procură bani, punîndu-și la poprire pensia de o sută de ruble pe an și leafa domnilor Svidrigailov! De Svi-drigailovi, de Afanasi Ivanovici Vahrușin cu ce-i vei a-păra? în zece ani, mama va orbi tot împletind basmale și poate și din pricina lacrimilor; va cădea zdrobită de lipsurile ei fără de sfîrșit; și sora? Gîndește-te ce se poate întîmpla cu sora ta peste zece ani sau în cursul acestor zece ani? Ai ghicit?»

Își sfîșia cu un fel de amară voluptate sufletul cu aceste întrebări” (Dostoievski, *Opere*, voi. V, E.L.U., pp. 47-48).

Dialogul cu sine însuși revine în aceeași manieră de-a lungul întregului

roman. Variază întrebările, tonul, dar structura rămîne neschimbată. Discursul interior se caracterizează prin abundența cuvintelor străine pe care eroul le-a auzit ori le-a citit chiar acum în scrisoarea mamei sale, în spusele lui Lujin, ale Dunecikăi, ale lui Svidrigailov reproduse în scrisoare, în vorbele lui Mar-meladov sau în cuvintele Sonecikăi redade de acesta etc. Își populează discursul interior cu aceste cuvinte rostite de alții, complicându-le cu accente proprii ori schimbîn-du-le accentul, angajîndu-se într-o polemică pătimașă cu ele. În consecință, discursul său interior se deapănă ca o suită de replici vii și pătimașe la cuvintele auzite de la alții, culese din experiența ultimelor zile și care l-au nimerit în plin. Tuturor acelorora cu care polemizează, Raskolnikov li se adresează cu „tu”, repetîndu-le mai în toate cazurile chiar vorbele lor, însă cu tonul și accentul schimbat. Fiecare persoană, fiecare nou ins se transformă la el numaidecît în simbol, iar numele lui în nume comun: Svidrigailovii, Lujinii, Soniile etc. „- Hei, „Svidrigailov! Ce cauți aici?” strigă el unui filfizon care urmărea pe fata beată. Sonecika, pe care o cunoaște din povestirile lui Marmeladov, figurează neconținut în vorbirea sa interioară ca simbol al unui spirit de sacrificiu inutil și gratuit. La fel figurează și Dunea, dar cu altă nuanță, simbolul lui Lujin de asemeni își are înțelesul său.

Fiece personaj nu ocupă însă în discursul său interior locul unui caracter ori tip, al unei figuri fabulative din subiectul vieții sale (soră, logodnicul surorii etc.), ci devine simbolul unei anume concepții de viață și poziții ideologice, simbolul rezolvării concrete a problemelor ideologice care-l obsedează chinuitor. Ajunge ca omul să se ivească în orizontul său, pentru ca să încarneze numaidecît în ochii săi soluția problemei ce-l frămîntă, soluție în dezacord cu aceea găsită de el; de aceea reacționează cu vie sensibilitate la orice nouă relație și acordă fiecăruia un rol ferm în discursul său interior. El asociază toate aceste personaje între ele, îe confruntă ori le opune unul altuia, le silește să se cheme, să-și răspundă ori să se divulge reciproc. Drept rezultat, discursul său interior se desfășoară ca o dramă filozofică ale cărei personaje sînt puncte de vedere despre viață și despre lume, întruchipate, realizate concret.

Toate vocile introduse de Raskolnikov în discursul său interior comunică

aici într-o manieră specifică, imposibilă între vocile unui dialog real. Datorită faptului că răsună în cadrul unei singure conștiințe, ele devin reciproc interpenetrante. Apropiate, impinse una către alta, ele se intersectează parțial, creînd interferențe corespunzătoare în zona de intersecție.

Am mai arătat că Dostoievski nu prezintă gîndirea în evoluția ei, nici măcar în limitele conștiinței diverșilor eroi (cu foarte rare excepții). Materialul semantic este totdeauna oferit conștiinței eroului dintr-o dată și integral, nu sub formă de idei și teze disparate, ci sub aceea de poziții semantice umane, sub formă de voci care ridică doar problema alegerii uneia dintre ele. Lupta ideologică pe care eroul o poartă în forul său interior vizează alegerea uneia dintre posibilitățile semantice existente, numărul acestora rămînînd aproape neschimbat de-a lungul întregului roman. Motive cum ar fi: n-am știut, n-am văzut, nu mi-am dat seama decît mai tîrziu, lipsesc din lumea lui Dostoievski. Eroul său știe totul și vede totul din capul locului. Tocmai de aceea declarațiile eroilor (ori ale povestitorului cu privire la ei) după catastrofă, cum că știuseră și prevăzuseră totul dinainte, formează un fapt obișnuit. „Eroul nostru scoase un țipăt și-și luă capul în mîini. O, presimțise el asta de multă vreme!...” Așa se termină *Dublul*. „Omul din subterană” subliniază mereu că a știut și a presimțit totul. „Am văzut totul chiar eu, toată deznădejdea mea bătea la ochi”, exclamă eroul din *Smerita*. Ce-i drept, eroul, cum vom vedea numaidecît, își ascunde foarte ades chiar sieși ceea ce știe, și se preface față de el însuși că nu vede lucruri ce-i stau tot timpul înaintea ochilor. Dar în acest caz, particularitatea pe care am menționat-o iese și mai mult în relief.

Gîndirea nu evoluează de fel sub influența unui material nou, nu se nasc noi puncte de vedere. Nu interesează decît alegerea, rezolvarea chestiunii - „cine sînt eu?” și „cu cine țin?”. Să-și găsească vocea și s-o orienteze printre celelalte voci, s-o asocieze unora și s-o opună altora, ori s-o delimiteze de o altă voce aproape identică - iată problemele pe care le soluționează eroii de-a lungul romanului. De altfel, tot ele determină și cuvîntul eroului. Acest cuvînt trebuie să se regăsească, să se dezvăluie printre celelalte cuvinte în cursul unei intense orientări reciproce. Toate aceste cuvinte apar

îndeobște integral chiar de la început. În procesul acțiunii interioare și exterioare a romanului, ele ocupă cel mult locuri diferite unul în raport cu altul, formează combinații felurite, numărul lor însă rămîne neschimbat, același ca în primul moment al acțiunii. Ne-am putea exprima în felul următor: autorul oferă din capul locului o anume varietate de sensuri, stabilă și nemodificată în conținut, în care nu survine decît o permutare a accentelor. Din povestirea lui Marmeladov, Raskolnikov recunoaște încă înainte de crimă vocea Soniei și se hotărăște îndată să o viziteze. Vocea și universul fetei pătrund din prima clipă în orizontul lui Raskolnikov, intervin imediat în dialogul său interior.

„ - Ascultă, Sonia, spune Raskolnikov după ce i-a mărturisit totul, cînd zăceam în întuneric și mi se năzăreau toate acestea, diavolul mă ispitea? Ce zici?

- Taci! Nu rîde, necredinciosule, nu înțelegi nimic, nimic! O, Doamne! Nu înțelege nimic, nimic!

- Taci, Sonia, eu nu rîd, știu că mă îndemna diavolul. Taci, taci, Sonia! repetă el sumbru și stăruitor. Știu tot. M-a mîndrit la toate acestea, mi 1 e-a mspus de omiedeoripecîndzăceamacolo, înîntu-neric... Toate acestea le-am dezbătut cu mineînsumi, toate, pînălaacelmaimicamă-nunt, și știu tot, tot. Ah! dacă ai ști cît m-a plictisit sofisticăria asta! Voiam să uit și să încep totul de la capăt, să încetez cu argumentările! Altceva vroiam eu să aflu, altceva mă îndemna:atunci eram împins să aflu, voiam să știu, să-mi dovedesc cît mai repede dacă sînt și eu păduche ca ceilalți, sau sînt un om în toată puterea cuvîntului? Dacă voi putea să trec peste unele piedici? Dacă voi cuteza să mă aplec și să ridic de jos puterea? Dacă sînt o făptură tremurătoare sau am *dreptul*... N-am vrut decît să-ți dovedesc un singur lucru: că diavolul m-a împins atunci să mă duc acolo și abia după aceea m-a făcut să înțeleg că n-am avut dreptul să fac acel lucru, fiindcă sînt un păduche ca toți ceilalți! Și-a bătut joc de mine și de aceea am venit a-cum la tine! Halal oaspete! Dacă n-aș fi fost un păduche, aș fi venit eu la tine? Ascultă: cînd m-am dus atunci la bătrîna aceea, m-am dus numai să *încerc*... Să știi asta!” (ed. cit., pp. 393-394).

În șoapta lui Raskolnikov, atunci cînd zăcea singur în întuneric, răsunau

toate vocile, răsuna și vocea Soniei. Printre ele se căuta pe sine (crima de asemeni fusese doar o punere la încercare a propriilor forțe), își orienta accentele. Acum are loc reorientarea lor; dialogul din care am extras fragmentul de mai sus se desfășoară într-un moment tranzitiv al acestui proces de permutare a accentelor. Vocile s-au deplasat în sufletul lui Raskolnikov și se intersectează în alt fel. Dar vocea eroului nu va răsuna nicidecum fără interferențe în limitele romanului; abia în epilog găsim indicată o atare posibilitate.

Firește, cu cele de mai sus n-am epuizat nici pe departe problema particularităților cuvîntului lui Raskolnikov, cu toată gama de fenomene stilistice ce-i sînt proprii. Vom reveni ulterior asupra vieții extraordinar de intensive a acestui cuvînt în dialogurile cu Porfiri.

Asupra *Idiotului* ne vom opri și mai puțin, deoarece acest roman nu conține mai de loc fenomene stilistice efectiv noi.

Confesiunea lui Ippolit, introdusă în roman (*Explicația mea indispensabilă*), constituie un exemplu clasic de confesiune cu tertip, după cum și încercarea neizbutită de sinucidere a lui Ippolit este, prin concepție, o sinucidere cu tertip. Intenția eroului este bine definită de Mișkin. Răspunzînd Aglaiei, care bănuia că Ippolit s-a gîndit să se sinucidă pentru ca după aceea ea să-i citească spovedania, Mișkin îi spune: „Adică... cum să-ți spun? E foarte greu de explicat. El ar fi vrut și se aștepta pesemne ca noi toți să venim în jurul lui, să-i spunem cît de stimat și iubit este, să ne rugăm de el să nu se o-moare. E foarte posibil să se fi gîndit mai cu seamă la dumneata, mai mult ca la oricare altul, pentru că într-un asemenea moment ți-a pomenit numele, deși nu-i exclus ca nici măcar să nu-și fi dat seama că tocmai la dumneata se gîndește” (*Idiotul*, Buc, 1962, E.L.U., p. 569).

Gestul lui Ippolit, firește, nu provine dintr-un calcul grosolan, ci este tocmai ceea ce numim un tertip, o capcană întinsă de voința eroului, și care încurcă în aceeași măsură raporturile sale cu el însuși și cu alții *. De aceea vocea lui Ippolit nu-și află finitatea lăuntrică, nu știe ce este punctul întocmai ca și vocea „omului din subterană”. Nu este o întîmplare faptul că ultimul său cuvînt (ceea ce urma să devină în intenția eroului confesiunea) în realitate n-a fost nici pe departe ultimul, de vreme ce sinuciderea a eșuat.

În contradicție cu această tainică aspirație către considerația celorlalți, care determină tot stilul și tonul ansamblului, declarațiile fățișe ale lui Ippolit din cuprinsul confesiunii sale îl arată neatârnat și nepăsător față de opinia altora și hotărât să acționeze după bunul său plac. „Nu vreau să plec fără a lăsa un răspuns - un cuvânt liber și nu impus - dar nu ca să mă justific, o, nu! Nicidecum! N-am de cerut iertare nimănui și pentru nimic, dar o fac pentru că eu însumi o doresc” (ed. cit., p. 552). Construcția personajului se întemeiază în întregime pe această contradicție, care îi determină fiecare gând, fiecare cuvânt.

Cuvântul lui Ippolit referitor la persoana sa se împletește cu cuvântul ideologic care, întocmai ca la „omul din subterană”, adresează universului protestul eroului; iar sinuciderea este și ea menită să devină expresie a acestui

1 Lucru pe care Mișkin de asemeni îl intuiește:.....de altminteri, poate că nu s-a gândit de loc, ci era numai o dorință a lui nemărturisită... Voia să se întâlnească pentru cea din urmă oară cu oamenii, să le câștige stima și dragostea” (ed. cit., p. 570).

protest. Ideea lui despre lume se dezvoltă sub forma unui dialog purtat cu o forță superioară care l-a jignit profund.

Orientarea discursului lui Mișkin în raport cu cuvântul străin vădește o mare încordare, dar are întrucâtva un alt caracter. Discursul interior al prințului se desfășoară și el sub formă de dialog atît în raport cu el însuși, cît și în raport cu altul. Nici Mișkin nu vorbește despre el ori despre altul, ci cu el însuși și cu celălalt, în dialoguri interioare străbătute de o profundă neliniște, li stăpînește însă mai curînd teama de propriul său cuvînt (în raport cu altul), decît teama de cuvîntul străin. Rezervele, retardările lui și altele asemenea își găsesc, în majoritatea cazurilor, explicația tocmai în această teamă,, începînd cu simpla delicatețe față de celălalt și sfîrșind cu frica profundă și principială de a rosti despre un altul un cuvînt categoric și definitiv. Se teme de gândurile ce i le trezește altul în minte, de bănuielile și de supozițiile sale. În acest sens este foarte tipic dialogul său interior care precede atentatul lui Rogojin împotriva sa.

În concepția lui Dostoievski, ce-i drept, Mișkin a devenit purtătorul

cuvîntului eficient, adică al unui cuvînt capabil să intervină în mod activ și sigur de sine în dialogul interior al altui om, ajutîndu-l să-și recunoască propria sa voce. Intr-unul din momentele de violentă interferență a vocilor Nastasiei Filippovna, cînd ea, în vizită la Ganecika, joacă cu îndîrjire rolul de „femeie pierdută”, Mîșkin introduce un ton aproape hotărîtor în dialogul ei interior:

„ - Și dumitale nu ți-e rușine? Parcă ești așa cum ai vrut să apari aici? Dar cum este posibil? Îi strigă deodată prințul, cu un accent de adîncă și sinceră dojana în glas.

Surprinsă, Nastasia Filippovna deschise ochii mari de uimire, dar se grăbi să-și ascundă într-un zîmbet silit consternarea; aruncînd apoi o privire scurtă către Ganea, dădu să iasă. Înainte de a ajunge însă în antreu, se întoarse din drum, se apropie în grabă de Nina Alexan-drovna și, apucîndu-i mîna, o duse la buze.

- Într-adevăr, eu nu sînt așa cum par; el mi-a ghicit bine firea, șopti ea cu vocea sugrumată de dorința arzătoare de a fi crezută, roșindu-se de emoție; apoi se întoarse brusc și ieși, de data aceasta cu atîta repeziciune, încît nimeni n-avu timp să se dumirească pentru ce a-nume se întorsese din drum” (ed. cit., p. 176).

El știe să spună cuvinte asemănătoare și cu același efect și lui Ganea, și lui Rogojin, și Elizavetei Prokofievna, și altora. Dar, în concepția lui Dostoievski, acest cuvînt eficient, apelul la una din vocile celuilalt ca fiind cea autentică, nu ajunge niciodată pe deplin hotărîtor la Mîșkin. Îi lipsește o anume siguranță și autoritate finală, așa că adeseori pur și simplu schimbă accentul. Nici Mîșkin nu cunoaște cuvîntul monologic legat și ferm. Dialogismul interior al cuvîntului său este tot atît de neliniștit ca și al celorlalți.

Să trecem la *Demonii*. Vom zăbovi numai asupra confesiunii lui Stavroghin.

Stilistica acestei confesiuni a reținut atenția lui Leonid Grossman, care i-a consacrat o scurtă lucrare intitulată *Stilistica lui Stavroghin (La studiul unui nou capitol din „Demonii”)*¹.

Cităm concluziile acestei analize:

„Iată deci sistemul compozițional neobișnuit și subtil al *Spovedaniei* lui Stavroghin. Autoanaliza ascuțită a unei conștiințe infame și notarea necruțătoare a tuturor ramificațiilor ei, oricât de mărunte, impuneau și tonului narațiunii run nou principiu de diferențiere a cuvântului și de fărâmițare a unui discurs unitar și fluent. Distrugerea armoniei stilului narativ pare să fie principiul călăuzitor folosit aproape pe tot parcursul povestirii. Tema

* In volumul *nosmuKa JlocmoeecKoeo*. Inițial, studiul a apărut în culegerea *FLoc-moeucKuu. Cmatnbu u MamepuaAbt*, ed. cit.

prin excelență analitică a confesiunii acestui om împovărat de păcate cumplite cerea o întruchipare la fel de dezarticulată și parcă în neîncetată descompunere. Limbajul echilibrat, curgător, sintetic încheșat al descrierii literare ar fi distonat în mod flagrant cu această lume sinistă și haotică, șovăitoare și răvășită a unui spirit criminal. Monstruoasa hidoșenie și nesecata groază a amintirilor lui Stavroghin cereau această răsturnare a cuvântului tradițional. Această temă de coșmar căuta stăruitor noi procedee de exprimare, o frază deformată, incitatoare.

Spovedania lui Stavroghin constituie un admirabil experiment stilistic, în care proza artistică clasică a romanului rus s-a clătinat pentru prima oară cuprinsă de fiori, s-a deformat și a pornit spre cucerirea unor necunoscute realizări viitoare. Numai pe fundalul artei europene din zilele noastre putem găsi criteriile necesare pentru estimarea tuturor procedeelelor profetice ale acestei stilistici dezorganizate.” i

L. Grossman a considerat stilul confesiunii lui Stavroghin drept expresia monologică a conștiinței sale; acest stil, după părerea sa, este adecvat temei, cu alte cuvinte, crimei, ca și sufletului lui Stavroghin. Grossman a aplicat, așadar, confesiunii principiile stilisticii obișnuite, care nu țin cont decât de cuvântul direct, cuvânt preocupat numai de el însuși și de obiectul său. În realitate însă, stilul confesiunii lui Stavroghin este determinat în primul rând de situarea ei pe pozițiile dialogului interior eu altul. Din această privire furișată către celălalt provine stilul ei fisurat și tot specificul fizionomiei ei. Tihon a avut în vedere acest lucru când a deschis discuția cu „critica estetică” a stilului confesiunii. De reținut că Grossman scapă din

vedere miezul criticii lui Tihon, de care nu se ocupă în studiul său, referindu-se doar la punctele secundare. Critica lui Tihon are o importanță *TJoBmuKa flocmoeecKoa*, p. 162.

covârșitoare, deoarece ea exprimă în mod incontestabil concepția artistică a lui Dostoievski însuși.

Unde se ascunde principalul viciu al spovedaniei, după părerea lui Tihon?

El iese la iveală chiar în primele lui cuvinte după lectura rîndurilor lui Stavroghin.

„ - Nu s-ar putea face unele îndreptări în documentul ăsta?

- De ce? Am scris sincer, răspunde Stavroghin.

- Ar trebui unele modificări în stil...” l.

Așadar, stilul și imperfecțiunea lui sînt primul lucru care l-a surprins pe Tihon în această spovedanie. Dăm un fragment din dialogul lor, care dezvăluie esența stilului lui Stavroghin:

„ - Mi se pare că ați vrut dinadins să vă arătați mai grosolan decît sînteți, de-cît ar dori inima dumneavoastră să fi e... făcu Tihon prinzînd curaj: «Documentul»- produse, e-vident, o puternică impresie asupra lui.

- Să mă arăt? Eu nu mă «arătăm» și, în special, nu mă «jucăm».

Tihon plecă repede ochii.

- Acest document exprima nevoia unei inimi rănite mortal - așa trebuie să-l interpretez? Întrebă el cu insistență și aproape cu înflăcărare. Da, asta e nevoia firească de pocăință care v-a cuprins și ați găsit acum calea cea mare, o cale nestrăbătută. Dar se pare că dumneavoastră îi urîți de pe acum și îi disprețuita pe toți cei care vor citi ce scrie acolo; se pare că le aruncați o sfidare. Nu v-a fost rușine să vă mărturișiți crima, de ce vă e rușine să vă pocăiți?

- Mi-e rușine?

- Da, vă e rușine și vă e frică.

- Mi-e frică?

Htnbi. no ucmopuu Aumepamypu u 06mecmeeHHOcmu, Bbin. 1, t. Af. *MocmoeCKUă*, M., H3A- UeHTpapxHBa PCJCP, 1922, p. 32.

- O frică de moarte. Să se uite la minef spuneți; dar dumneavoastră, cum

o să vă uitați la ei? Unele pasaje din mărturisire sînt subliniate de chiar stilul dumneavoastră. Aveți aera că vă admirați propria psihologie și profitați de lucrurile cele mai neînsemnate pentru a-l mira pe cititor prin insensibilitatea dumneavoastră, pe care nici n-o aveți. Ce altceva este aceasta decît o sfidare aruncată judecătorului de către cel vinovat?"¹.

Deopotrivă cu spovedania lui Ippolit și aceea a „o-mului din subterană”, spovedania lui Stavroghin se îndreaptă cu încordare spre alt om, de care eroul nu se poate dispensa, dar pe care îl urăște totuși și a cărui judecată n-o acceptă. De aceea confesiunea lui Stavroghin, ca și confesiunile analizate mai sus, este lipsită de forță complinitorie și tinde spre același infinit insolubil spre care înclina atît de limpede discursul „omului din subterană”. Stavroghin este incapabil să se accepte pe sine însuși cită vreme nu se bucură de recunoașterea și aprobarea celorlalți, dar în același timp respinge opinia lor despre persoana sa: „Vor mai rămîne însă cei care vor ști tot și care se vor uita la mine, și la care mă voi uita. Vreau ca toată lumea să se uite la mine. Oare asta mă va rușura? Nu știu. Este ultima mea resursă”. Și cu toate acestea, stilul spovedaniei sale este dictat de ura sa și de neacceptarea acestor „toți”.

Atitudinea lui Stavroghin față de el însuși și față de altul este închisă în același cerc vicios, în care rătăcea și „omul din subterană”, „fără să ia în seamă pe colegii săi” și bocănind totodată cu cizmele, pentru ca în cele din urmă să-i facă neapărat atenți că nu-i pasă de ei. Aici autorul redă aceste lucruri pe baza unui material diferit, fără umbră de comism. Dar situația lui Stavroghin este totuși ridicolă. „Există ceva ridicol chiar și în f o r m a acestei mari penitențe”, spune Tihon.

Ibidem, p. 33.

Angajîndu-ne în analiza *Spovedaniei*, trebuie să recunoaștem că, prin semnele exterioare ale stilului, se deosebește fundamental de *Însemnări din subterană*. Nici un cuvînt străin, nici un accent străin nu răzlesc în trama ei. Nici o paranteză, nici o repetiție, nici o suspensie. Nici un simptom aparent de influență covîrșitoare din partea cuvîntukii străin. Și, în adevăr, cuvîntul străin a pătruns sici atît de adînc în interiorul edificiului, în atomii lui, replicile antagonice s-au pliat atît de strîns, încît cuvîntul apare învestit cu

atributul monologismului. Dar și o ureche lipsită de sensibilitate deslușește în el acea brutală și neîmpăcată interferență a vocilor, pe care Tihon a remarcat-o din prima clipă.

Stilul se caracterizează înainte de toate prin ignorarea cinică a celuilalt, o ignorare subliniat ostentativă. Fraza este violent sacadată și de o precizie cinică. Ea nu vădește rigurozitatea și precizia unei minți lucide, o documentare în accepția uzuală a cuvîntului, deoarece o asemenea documentare realistă se așază pe obiectul ei și - în pofida stilului se caută să corespundă tuturor aspectelor acestui obiect. Stavroghin se străduiește să șteargă din cuvîntul său accentele axiologice; caută să-i imprime o rigiditate voită, să-l facă inexpresiv, eliminînd orice intonație umană. El vrea să fie ținta tuturor privirilor și totodată își mărturisește masca imobilă și inertă pe care o afișează. De aceea își reconstruiește fiecare pro-pozițiune în așa fel încît aceasta să nu-i divulge tonul personal, să nu strecoare cumva accente de căință sau măcar de emoție. De aceea își frînge fraza, căci o frază normală este mult prea mlădioasă și sensibilă în redarea glasului omenesc.

Reproducem doar un singur exemplu: „Eu, Nikolai Stavroghin, ofițer în retragere, am petrecut anii 186... la Petersburg, dedindu-mă desfrîului în care nu găseam nici o plăcere. Aveam pe atunci, într-o anumită perioadă, trei locuințe: într-una, închiriată cu pensiune și slugi, locuiam chiar eu; Măria Lebiadkina, astăzi soția mea în fața legii, locuia tot acolo. Închiriasem cu luna alte două locuințe pentru a-mi primi acolo amantele: într-una primeam pe o doamnă care mă iubea și în cealaltă pe servitoarea, camerista ei; și un timp m-a preocupat dorința «de a le face pe amîndouă, doamna și servitoarea, să se întâlnească la mine. Cunoscîndu-le bine firea, presimțeam că această glumă îmi va prilejui o mare plăcere”.

Fraza pare să se frîngă acolo unde intervine glasul omului vru. Face impresia că Stavroghin ne întoarce spatele după fiecare cuvînt ce ni-l aruncă. De remarcat că încearcă să evite pînă și cuvîntul „eu” atunci cînt vorbește despre el însuși și cînd „eu” nu este o simplă indicație formală pe lîngă verb, ci trebuie să poarte un accent personal și deosebit de puternic (bunăoară, în prima și în ultima propozițiune a fragmentului de mai sus). Toate particularitățile sintactice menționate de Grossman -- fraza frîntă,

cuvîntul intenționat incolor sau intenționat cinic etc. - în fond sînt o manifestare a principalei tendințe proprii lui Stavroghin: aceea de a îndepărta în mod subliniat și provocator din cuvîntul său accentele vii și personale, de a vorbi cu spatele către auditoriu. Paralel cu acest aspect, desigur, am găsi în *Spovedania* lui Stavroghin și unele fenomene *ca* care am făcut cunoștință în exprimările monologice anterioare ale eroilor, e drept, într-o formă atenuată și, în orice caz, în subordinea tendinței dominante.

Narațiunea din *Adolescentul*, mai cu seamă la început, pare să ne readucă la *însemnări din subterană*: aceeași polemică ascunsă și fățișă cu cititorul, aceleași paranteze, puncte de suspensie, aceeași intercalare de replici de-.vansate, aceeași dialogizare a tuturor raporturilor cu el Însuși și cu celălalt. Aceleași particularități caracterizează, firește, și cuvîntul Adolescentului ca erou.

Cuvîntul lui Versilov descoperă fenomene întrucîtva diferite. Este un cuvînt sobru și în aparență perfect estetic, în realitate însă nici el nu este într-adevăr agreabil, în totul construit în așa fel ca să înăbușe, voit și cu ostentație, cu o provocare plină de dispreț reținut față. de celălalt, toate tonurile și accentele personale, lucru care îl revoltă și îl jignește pe Adolescent, dornic să audă adevăratul glas al lui Versilov. Dostoievski, cu o uimitoare măiestrie, silește și acest glas în unele clipe rare să răzbată la suprafață cu intonațiile sale noi și neașteptate. Versilov se ferește timp îndelungat și cu încăpăținare să se întîlnească față-n față cu Adolescentul fără acea mască verbală pe care și-a făurit-o și o poartă întotdeauna cu o eleganță desăvîrșită. Iată una din în-tîlnirile în cursul cărora glasul kii Versilov răzbate la. suprafață.

„ - Of, scările astea... mormăi Versilov trăgănat, de bună seamă ca să zică ceva, fiindcă era clar că se teme să nu încep eu să vorbesc. Nu mai sînt învățat cu scările, și pînă la tine, la etajul al doilea, îți iese sufletul. Dar nu te mai obosi, de aici pot să cobor și singur... în-toarce-te, dragul meu, să nu răcești...

Deși ajunsesem jos, tot nu mă înduram să mă despart de el. Cînd a deschis ușa să iasă în stradă, vîntul mi-a stins luminarea și am rămas în întuneric. Atunci i-am prins mîna. El a tresărit, dar n-a spus nimic. Mi-am

lipit obrazul de mîna lui și deodată am început s-o sărut, s-o sărut în neștire.

- Scumpul meu băiețaș, de ce m-oi fi iubind atîta? rosti el eu un glas de nerecunoscut, tremurător, și-n care răsuna o notă cu totul nouă, de parcă ar fi vorbit alt om” (ed. cit., pp., 221-222).

Dar interferența celor două voci din vocea lui Versilov devine deosebit de izbitoare și puternică atunci cînd se află în fața Ahmakovei (dragoste-ură) și parțial în fața mamei Adolescentului. Această interferență sfîrșește cu o totală disociere în timp a celor două voci - cu un alter ego.

În *Frații Karamazov* își face apariția un nou aspect în construirea vorbirii monologice a eroului, asupra căruia trebuie să facem un scurt popas, deși el se manifestă în toată plenitudinea sa în dialog.

Am arătat că eroii lui Dostoievski știu totul din capul locului și nu fac decît să-și aleagă sensurile tre-Traincioase din masa materialului semantic pe de-a-n-tre-gul prezent. Uneori ei își ascund însă chiar și lor înșiși lucruri pe care, de fapt, le cunosc și le văd. Expresia cea mai simplă a acestei situații sînt gîndurile duble, caracteristice pentru toți eroii lui Dostoievski (chiar și pentru Mișkin și pentru Aleoșa). Un gînd - cel evident - determină conținutul vorbirii, celălalt - deși ascuns - determină totuși construcția vorbirii, își întinde umbra asupra ei.

Nuvela *Smerita* este construită direct pe motivul neștiinței conștiente. Eroul își ascunde și înlătură cu grijă din propriul său cuvînt ceea ce-i stă mereu în fața ochilor. Tot monologul lui se rezumă, de altfel, la a se forța să constate în sfîrșit și să recunoască lucruri pe care, în fond, le știe și le vede de la începutul începutului. Două treimi din acest monolog poartă marca disperatei tentative a eroului de a ocoli acel ceva care de fapt îi și determină în interior gîndirea și discursul, ca un „adevăr” nevăzut dar prezent. La început, el caută „să-și fixeze gîndurile într-un punct” aflat de cealaltă parte a adevărului. Dar în cele din urmă este totuși silit să le fixeze chiar în punctul „adevărului” ce-i inspiră atîta gitază.

Acest motiv stilistic este elaborat cu maximă putere de aprofundare în vorbele lui Ivan Karamazov. Întîi dorința de a-și vedea tatăl mort, și apoi participarea sa la asasinat reprezintă factorii care determină în mod

invizibil cuvîntul său, firește în strînsă și indisolubilă legătură cu orientarea sa ideologică dublă în lume. Procesul vieții interioare a lui Ivan, așa cum este prezentat în carte, constă în mare măsură în descoperirea și proclamarea, pentru sine și pentru alții, a unor lucruri pe care, în fond, le știe încă demult.

Repetăm, acest proces se desfășoară mai ales în dialoguri, și în primul rînd în dialogurile cu Smerdeakov. De altfel, treptat Smerdeakov ajunge să stăpînească acea voce a lui Ivan pe care acesta și-o ascunde chiar sieși. Smerdeakov reușește să comande acestei voci numai fiindcă conștiința lui Ivan nu privește și nu vrea să privească în această parte. Smerdeakov obține în cele din urmă de la Ivan fapta și cuvîntul ce-i sînt necesare. Cedînd insistențelor lui Smerdeakov, Ivan pleacă la Cermașnea.

„După ce se sui în trăsură, Smerdeakov se repezi să așeze mai bine velința.

- Vezi... mă duc la Cermașnea... spune fără să vrea Ivan Feodorovici, rostind aceleași cuvinte ce-i scăpaseră din gură în ajun, de astă dată însoțite de un rîs nervos. Și multă vreme rîsul acesta avea să-i răsunе în urechi.

- Are dreptate lumea cînd zice că-i o plăcere să stai de vorbă cu un om deștept! răspunse apăsător Smerdeakov, uitîndu-se drept în ochii lui” (ed. cit., voi. I, p. 385).

Procesul autoîămuririi și recunoașterii treptate a unor lucruri pe care, în fond, Ivan le știa, pe care i le spunea cea de a doua voce a sa, formează conținutul părților următoare ale romanului. Procesul a rămas neterminat. L-a întrerupt boala psihică a lui Ivan.

Cuvîntul ideologic al lui Ivan Karamazov, orientarea personală a acestui cuvînt, ca și adresarea dialogală către obiectul său, se conturează extrem de pregnant și clar. Eroul nu expune aici o concepție despre lume, ci proclamă neacceptarea sa personală a acestei lumi, renegarea ei, acuzînd dumnezeirea pentru modul în care este orînduită. Dar cuvîntul ideologic al lui Ivan se dezvoltă într-un dublu dialog: în dialogul său cu Aleoșa este introdus dialogul Marelui Inchizitor cu Hristos (mai exact, monologul dialogizat), compus de Ivan.

Ne vom referi și la o altă varietate a cuvîntului la Dostoievski - la

cuvîntul hagiografic. El apare în vorbirea Șchioapei, în vorbirea lui Makar Dolgoruki și, în sfîrșit, în povestea vieții lui Zosima. Pentru prima oară îl întîlnim poate în istorisirile lui Mîșkin (mai ales în episodul cu Mărie). Cuvîntul hagiografic nu-și furișează privirea spre alții, ci este un cuvînt potolit, limitat la el însuși și la obiectul său. Dar la Dostoievski, firește, cuvîntul acesta e supus stilizării. Glasul monologic ferm și sigur de sine al eroului, în fond, nu apare niciodată în operele sale, dar în unele cazuri rare simțim limpede o anume tendință către el. Cînd eroul, potrivit planului artistic al lui Dostoievski, se apropie de adevăr în privința lui însuși, se lasă cuprins de sentimentul de împăcare cu celălalt și devine stăpîn pe adevăratul său glas» stilul și tonul său prind a se modifica. Cînd eroul din *Smerita*, bunăoară, își dă seama, potrivit planului, de adevăr: „...ci îi luminează mintea și inima. Către sfîrșit e altul pînă și tonul povestirii, comparat cu începutul ei oarecum incoerent” (din prefața lui Dostoievski).

Iată glasul schimbat al eroului din ultima pagină a nuvelei:

„E oarbă, oarbă! E moartă și nu aude! Nici nu știi ce colțișor de rai ți-aș fi făurit! Te-aș fi învăluit în paradisul sufletului meu! Să zicem că nu m-ai fi iubit -- ei și ce dacă nu mă iubeai? Totul ar fi rămas așa, da, totul ar fi rămas așa și gata! Ai fi avut în mine un prieten; mi-ai fi povestit de toate, am fi rîs amîndoi șrne-am fi bucurat împreună privind unul la altul, ochi în ochi - și am fi trăit mereu astfel. Iar dacă te-ai fi îndrăgostit de altul, ți-aș fi spus: «Iubește-l pe el». Te-aș fi privit numai de pe cealaltă parte a uliței cum vă plimbați împreună... Dar ai fost aici! Ah, orice, orice, numai s-o văd deschizînd ochii încă o singură dată! Doar pentru o clipă, pentru o clipă numai! Să mă privească iar ca adineauri, cînd sta în fața mea și îmi jura că-mi va fi soție credincioasă! O, dintr-o singură privire ar fi înțeles acum totul” (ed. cit., p. 180).

Cuvinte analoge despre rai, dar în tonalitățile împlinirii, sună în același stil în vorbirea „fratelui părintelui Zosima, săvîrșit în floarea tinereții”, în vorbirea lui Zosima după ce s-a biruit pe el însuși (episodul cu ordonanța și duelul) și, în sfîrșit, în vorbirea „oaspetelui de taină” după ce s-a pocăit. Dar toate aceste vorbiri sînt, mai mult sau mai puțin, subordonate tonurilor stilizate ale stilului bisericesc propriu literaturii hagiografice sau ale stilului

bisericesc propriu spovedaniei. În narațiunea propriu-zisă aceste tonuri apar doar o singură dată: în *Frații Karamazov* în capitolul *Caana Galileii*.

Un loc deosebit îl ocupă cuvîntul eficient care își are funcțiile sale în operele lui Dostoievski. Prin concepție, el trebuie să fie un cuvînt perfect monologic, nescindat, fără priviri furișate, fără tertipuri, fără polemică interioară. Dar acest cuvînt nu este posibil decît în cadrul unui dialog real cu altul.

În general, după planul artistic al lui Dostoievski și potrivit principalelor lui premise ideologice, împăcarea și contopirea vocilor chiar și în limitele unei singure conștiințe nu poate constitui un act monologic, ci presupune afilierea vocii eroului la cor; dar aceasta îi cere să zdrobească și să-și înăbușe vocile fictive, care întrerup și îngîină în batjocură adevărata voce a omului. În planul ideologiei sociale a lui Dostoievski această exigență se transformă într-un apel la unirea intelectualității cu poporul: „Smerește-te, omule trufaș, și înainte de toate înfrînge-ți mîndria. Smerește-te, omule trîndav, și înainte de toate trudește pe ogorul norodului”. În planul ideologiei sale religioase ea însemna să te afiliezi la cor și să cînti într-un glas cu ceilalți „Osana”. În acest cor, cuvîntul trece din gură în gură pe aceleași tonuri de laudă, bucurie și voie bună. În romanele sale însă, el nu dezvoltă o polifonie de glasuri împăcate, ci o polifonie de glasuri prinse în luptă și lăuntric scindate, pe care le prezenta în cadrul realității concrete ale vremii, și nu în planul aspirațiilor sale strict ideologice. Utopia socială și religioasă proprie concepțiilor ideologice ale scriitorului n-a absorbit viziunea lui artistică obiectivă și nu a dizolvat-o.

Cîteva cuvinte despre stilul povestitorului.

Cuvîntul povestitorului în comparație cu al eroilor nu aduce tonuri noi și orientări importante nici în operele mai tîrzii. El rămîne în continuare un cuvînt între cuvinte. Îndeobște, narațiunea se desfășoară între două linii de hotar: între cuvînt-dl sec al informației, al procesului-verbal, cîtuși de puțin figurativ, și cuvîntul eroului. Acolo unde narațiunea tinde spre cuvîntul eroului, ea îl redă cu accentul permutat ori schimbat (într-un accent de șicană, polemic, ironic), și numai în cazuri extrem de rare se contopește cu el păstrîndu-i neștirbit accentul.

Cuvîntul povestitorului se deplasează între aceste două linii de hotar în fiecare roman.

Influența lor se manifestă edificator chiar în titlurile capitolelor: unele titluri repetă nemijlocit cuvintele eroilor (dar, ca titluri de capitole, ele dobîndesc, desigur, un alt accent); altele sînt date în stilul eroului; ori au un caracter informativ, practic; sau, în sfîrșit, merg pe linia convenționalității literare. Să exemplificăm fiecare caz din *Frații Karamazov*: cap. VI (cartea a doua): *Degeaba mai face umbră pămîntului omul acesta!* (sînt cuvintele lui Dmitri); cap. II (cartea întâi): *Feodor Pavlovici se descotorosește de primul fecior* (în stilul lui Feodor Pavlovici); cap. I (cartea întâi): *Feodor Pavlovici Karamazov* (titlu informativ); cap. VI (cartea a cincea): *Un capitol care deocamdată nu e prea limpede* (un titlu literar convențional). Sumarul romanului *Frații Karamazov* include ca un microcosm toată varietatea tonurilor și stilurilor din cuprinsul cărții.

Această varietate de tonuri și stiluri nu este adusă la același numitor în nici unul din romane. Nicăieri nu apare un cuvînt dominant, fie că-i vorba de cuvîntul autorului ori de al eroului principal. Romanele lui Dostoievski nu prezintă unitate de stil în sens monologic. Cît privește realizarea narațiunii în ansamblul ei, știm că ea se adresează eroului la modul dialogal. Să nu uităm că deplina dialogizare a tuturor elementelor operei reprezintă aspectul primordial al planului artistic al autorului.

Atunci cînd nu intervine ca o altă voce în dialogul interior al eroilor, cînd nu se unește cu vorbirea unuia din ei într-un flux interferent, narațiunea anunță faptul fără voce, fără intonații sau cu o intonație convențională. Cuvîntul informativ sec, de proces-verbal, pare afon, nefiind decît materia brută în serviciul glasului. Dar acest fapt afon și neaccentuat este redat într-o manieră care îi permite să intre în orizontul eroului și să devină un material propice pentru glasul acestuia, un material care-l ajută să se judece pe sine însuși. El nu conține opinia și aprecierea autorului. De aici și lipsa de redundanță a orizontului propriu povestitorului, și lipsa de perspectivă a acestuia.

Așadar, unele cuvinte participă direct și fățiș la dialogul interior al eroului, altele numai potențial: ele sînt construite în așa fel încît conștiința și

glasul eroului și le pot însuși, autorul nu le fixează acentul de la bun început, ci lasă locul acestuia liber.

Prin urmare, cuvântul final, cuvântul complinitoriu, determinant o dată pentru totdeauna, lipsește din operele lui Dostoievski. De aceea lipsește și eroul ferm conturat, care să răspundă la întrebarea „cie este el?” Aici nu răsună decît două întrebări: „cine sînt *eu*?” și „cine ești *tu*?”. Dar și ele răsună în cadrul unui dialog interior permanent și neîncheiat. Cuvântul eroului și cuvântul despre erou sînt determinate de atitudinea dia-logală neînchisă față de el însuși și față de altul. Cuvântul autorului nu poate cuprinde sub toate aspectele, nu poate circumscrie și încheia din exterior eroul și cuvântul său. Cel mult poate să i se adreseze. Dialogul înghite toate caracterizările și toate punctele de vedere, le atrage în procesul evoluției sale. În vocabularul lui Dostoievski nu se înscrie cuvântul rostit „în contumacie”, care să construiască de pe poziții neutre și obiective imaginea împlinită a eroului, fără a se amesteca în dialogul său interior. Cuvântul rostit „în contumacie” care să totalizeze bilanțul definitiv al personalității umane nu se înscrie în concepția artistică a scriitorului. În lumea sa nu găsim nici o entitate fixă, mortificată, finită, fără glas, care să-și fi spus ultimul cuvînt.

olsib p roî nî,lug

TjqRjh i)i)q-jano) iunslq

4. Dialogul la Dostoievski;îl j q bo

Conștiința de sine a eroului dostoievskian este complet dialogizată: ea își îndreaptă în tot momentul atenția în afară, se adresează cu încordare sieși, altuia, unui al treilea. Fără această vibrantă adresabilitate față de ea și față de alții, conștiința n-ar exista nici pentru ea însăși. În acest sens putem spune că pentru Dostoievski omul este un subiect al adresării. Nu poți vorbi despre el, ci poți numai să i te adresezi. „Adîncurile sufletului omenesc”, a căror zugrăvire formează principalul obiectiv al realismului dostoievskian „în sens superior”, nu se dezvăluie decît dacă este abordat în planul unei încordate adresări. Omul interior nu poate fi cucerit, văzut și înțeles dacă este tratat ca un obiect pasiv al unei analize neutre, nu poate fi cucerit nici prin contopirea, prin identificarea cu el. Nu, ca să ți-l poți apropia și ca să-l poți dezvălui - mai exact, să-l poți sili să se dezvăluie,

trebuie să comunici cu el, să-l atragi într-un dialog. Pentru a-l înfățișa pe omul interior așa cum îl înțelegea Dostoievski, trebuia să-l prezinte în planul contactului cu altul. Căci numai în interacțiunea, în contactul dintre oameni se arată și „omul din om”, celorlalți și sieși.

E lesne de înțeles că în centrul universului artistic dostoievskian trebuie să stea dialogul ca scop în sine și nu ca mijloc. În acest univers, dialogul nu reprezintă prologul acțiunii, ci acțiunea însăși. El mi constituie un procedeu pentru a dezvălui, a da la iveală un caracter uman gata încheat; omul nu se rezumă aici la a-și manifesta, a-și exterioriza eul, ci pentru întâia oară devine ceea ce este, repetăm, nu numai pentru alții, dar și pentru el însuși. A fi înseamnă a veni în contact dialogal. Când dialogul ia sfârșit, sfârșește totul. De aceea dialogul, în fond, nu poate și nu trebuie să se sfârșească. În planul concepției sale utopic-religioase despre lume, Dostoievski transferă dialogul în eternitate, pe care o concepe ca pe o veșnică co-bucurie, co-iubire, co-armo-nie. În planul romanului, această idee este întrupată într-un dialog mereu deschis, iar inițial în infinitul insolubil al acestuia.

În romanele lui Dostoievski, totul converge spre dialog, spre opoziția dialogală considerată centrul întregului. Totul este doar un mijloc, în timp ce scopul este dialogul. O singură voce nu duce la un sfârșit și nu rezolvă nimic. Minimul de viață, minimul de existență îl oferă două voci.

Infinitatea potențială a dialogului în intenția l-ai Dostoievski demonstrează prin ea însăși că acest dialog nu poate fi înscris în planul subiectului în accepția riguroasă a cuvântului, deoarece un dialog înscris în planul subiectului tinde în mod necesar către un sfârșit la fel cu evenimentul tratat de subiect, al cărui element este. De aceea dialogul lui Dostoievski, cum am mai spus, rămâne totdeauna în afara subiectului, adică în esență este independent de relațiile înnodate de interlocutori în cadrul subiectului, deși, firește, este pregătit de el. De exemplu, Mîșkin și Rogojin discută „de la om la om”, și nicidecum ca doi rivali, deși rivalitatea este aceea care i-a adus față în față. Nucleul dialogului se află totdeauna în afara subiectului, chiar și atunci când este strâns legat de acesta (de exemplu, dialogul dintre Aglaia și Nastasia Filippovna). În schimb învelișul exterior al dialogului este întotdeauna profund legat de subiect. Numai în creația de

tinerețe a lui Dostoievski, dialogurile aveau un caracter oarecum abstract și nu erau introduse în montura solidă a subiectului.

La Dostoievski, schema de bază a dialogului este foarte simplă: opoziția dintre un om cu alt om, ca o opoziție dintre „eu” și „celălalt”.

În creația din tinerețe, acest „celălalt” are și el un caracter oarecum abstract: este celălalt ca atare. „Eu sînt singur, iar ei sînt toți”, își zicea în adolescență «omul din subterană»... Dar, în fond, tot așa gîndește și în tot restul vieții. Pentru el, lumea e împărțită în două tabere: în prima se află „eu”, în a doua „ei”, adică toți „ceilalți”, fără excepție, oricine ar fi. Fiecare om există pentru erou mai ales ca un „altul”. Iar această definire a omului condiționează în mod nemijlocit toate legăturile sale cu el. Eroul aduce pe toată lumea la același numitor: „celălalt”. Pe colegii de școală, pe cei de birou, pe sluga sa Apollon, pe femeia care l-a îndrăgit și chiar pe făuritorului edificiului acestei lumi, cu care polemizează, îi integrează pe toți în această categorie și în primul moment reacționează față de ei ca față de niște „ceilalți”, cum sînt pentru dînsul.

Acest caracter abstract este impus de întreaga concepție a operei. Viața eroului din subterană decurge fără urmă de subiect. El nu trăiește decît în vis o viață cu subiect, în care există prieteni, frați, părinți, soții, rivali, femei iubite etc. și în care el însuși să poată fi frate, fiu, soț. Aceste categorii umane lipsesc din viața sa reală. De aceea dialogurile interioare și exterioare din această operă sînt atît de abstracte și înzestrate cu precizia scrierilor clasice, încît pot fi asemuite numai cu dialogurile lui Racine. Infinitatea dialogului exterior se conturează aici cu aceeași matematică claritate ca și infinitatea dialogului interior. Un „celălalt” real poate pătrunde în lumea „omului din subterană” numai ca acel „celălalt” cu care, în forul său interior, să polemizeze la nesfîrșit. Orice glas străin real se confundă inevitabil cu glasul străin care răsună încă dinainte în urechile eroului. Cuvîntul real al „celuilalt” este și el atras în mișcarea de perpetuum mobile, deopotrivă cu toate replicile devansate ale altora. Eroul îi pretinde tiranic să-l recunoască și să-l afirme fără rezerve, dar în același timp nu acceptă această recunoaștere și afirmare de către celălalt, deoarece în acest caz apare în ipostază de parte slabă și pasivă: un înțeleș, un

acceptat, un iertat. Or, mîndria lui nu poate îndura așa ceva.

„Nici lacrimile n-o să ți le iert, niciodată n-o să-ți iert lacrimile pe care le-am vărsat adineauri înaintea ta, ca o muiere spășită! Nici mărturisirile pe care ți le fac acum n-o să ți le iert, ție, în veacul veacului!”, strigă el în timpul mărturisirilor sale fetei care l-a îndrăgit. „Îți dai măcar seama cum o să te urăsc pentru cîte ți-am spus, pentru că ai fost aici și m-ai auzit? Omul vorbește așa numai o dată-n viață și încă numai dacă-l a-pucă vreun acces de isterie!... Ce mai vrei? Ce mai stai, după toate, în fața mea, de ce mă chinuiești, de ce nu pleci?” (ed. cit., p. 227).

Dar ea n-a plecat. S-a întîmplat ceva și mai rău. Fata l-a înțeleș și l-a acceptat așa cum era. El n-a putut însă îndura compasiunea și acceptarea ei.

„În mintea tralburată mi s-a ivit și gîndul că acum rolurile se inversează definitiv: acum ea era eroul, iar eu făptura umilită, zdrobită, cum fusese înainte-mi și ea, cu patru zile-n urmă... Toate astea mi-au venit în minte cînd mai zăceam cu nasul în canapea!

- Dumnezeuule, să fi ajuns s-o invidiez?

N-a știu, nici acum nu sînt sigur; iar atunci, firește, eram și mai puțin decît acum în stare să-mi dau seama de așa ceva. Eu, de bună seamă, nu pot trăi fără a-mi exercita asupra cuiva puterea, tirania... Dar... reflecțiile nu explică nimic și, în consecință, n-are rost să ne lansăm în meditații” (ed. cit., p. 228).

„Omul din subterană” persistă în disperata sa împotrivire față de „celălalt”. Glasul uman real, ca și replica devansată a celuiilalt, nu izbuteste să pună capăt neșfîrșitului său dialog interior.

Am arătat mai sus că dialogul interior (adică micro-dialogul) și principiile construirii lui i-au servit lui Dostoievski drept temelia pe care a introdus inițial celelalte glasuri reale. Să examinăm acum cu atenție această corelație dintre dialogul interior și cel exterior, exprimat compozițional, deoarece în ea rezidă esența manierei lui Dostoievski de a conduce firul dialogului.

Am văzut că în *Dublul* Dostoievski l-a introdus pe cel de al doilea erou (dublul) spre a întrupa cea de a doua voce lăuntrică a lui Goliadkin. La fel și vocea povestitorului. Pe de altă parte, vocea interioară a lui Goliadkin nu

este decît înlocuitorul, surogatul specific al unei voci străine reale. Datorită acestui fapt, scriitorul realizează foarte strînsa legătură între voci și extrema tensiune (e drept, unilaterală în acest caz) a dialogului. Replica străină (a dublului) nu-l poate lăsa pe Goliadkin rece și nepăsător, deoarece ea nu este altceva decît propriul său cuvînt pus în gura altuia, dar, cum s-ar zice, un cuvînt întors pe dos, cu accentul mutat și denaturat cu răutate.

Acest principiu de îmbinare a vocilor, dar într-o formă mai complexă și mai adîncită, se menține de-a lungul întregii creații dostoievskiene. Lui îi datorează scriitorul neîntrecuta forță a dialogurilor sale. Atunci cînd introduce doi eroi, fiecare din ei este legat în intimitatea lui de vocea interioară a celuilalt, deși nu mai apare niciodată ca o întrupare directă a acestuia (cu excepția diavolului lui Ivan Karamazov). De aceea, în dialogul lor, replicile unuia au contingență, ba chiar coincid în parte cu replicile dialogului interior al celuilalt. Profunda și importanta legătură sau coincidență parțială între cuvintele străine ale unui erou și cuvîntul interior, tainic, al celuilalt erou sînt un element obligatoriu în toate dialogurile importante din opera lui Dostoievski; cît despre dialogurile fundamentale, construcția lor se bazează direct pe acest element.

Cităm un scurt dar pregnant dialog din *Frații Ka-ramazov*.

Ivan Karamazov este deocamdată încredințat de vinovăția lui Dmitri. Dar în fundul sufletului, s-ar zice, pe ascuns de el însuși, se întreabă dacă nu poartă și el o vină. În sufletul lui se dă o aprigă luptă interioară. În acest moment are loc dialogul cu Aleoșa pe care îl reproducem.

Aleoșa susține în mod categoric nevinovăția lui Dmitri.

„ - Și atunci, după părerea dumată, cine este ucigașul? întreabă el glacial (Ivan - M.B.), pe un ton cît se poate de arogant.

- Știi tu cine, răspunse domol, dar convins, Aleoșa.

- Cine? Crezi cumva în fabula cu cretinul acela epileptic Smerdeakov?

Aleoșa se simte străbătut de un fior din creștet pînă-n tălpi.

- Știi tu cine... șopti el din nou, istovit de puteri, cu suflarea tăiată.

- Cine? cine? strigă furios Ivan. Toată stăpînirea de sine pe care o dovedise pînă atunci îl părăsise într-o clipă.

- Eu nu știu decît atît, continuă tot în șoaptă Aleoșa. Pe tata *nu tu* l-ai

ucis!

Ivan rămase ca împietrit.

- *Nu tu!* Cum adică *nu tu?*

- Nu tu l-ai ucis pe tata, nu tu! repetă hotărât Aleoșa. Tăcură și unul și altul câteva clipe.

- Asta știu și eu că nu l-am ucis pe bătrîn! Aiurezi? întrebă Ivan cu o umbră de zîmbet crispat. Se uita la Aleoșa cu o privire sfredelitoare. Se opriseră tocmai sub un felinar.

- Și, cu toate astea, Ivan, de cîte ori nu ți-ai spus că tt* ești ucigașul...

- Cînd am spus?... Eu am fost la Moscova... Cînds am spus? bîgui pierdut Ivan.

- De cîte ori, în aceste două luni de restriște, cîndî rămîneai singur, nu ți-ai spus că tu ești vinovatul, continuă Aleoșa cu același glas molcom, dar limpede ca și mai înainte. Părea că vorbește ca în transă, mînat de o voință străină, supunîndu-se unei implacabile poruncL Te-ai acuzat singur și ai recunoscut în sinea ta că numai tu ești ucigașul. Dar nu l-ai ucis tu, nu, te înșeli, nu! ești tu criminalul, auzi? Nu tu! Dumnezeu mă trimite-să-ți spun” (ed. cit., voi. II, pp. 367-368).

Metoda dostoievskiană analizată de noi apare aici h» forma ei nudă și ni se dezvăluie foarte limpede chiar în conținut. Aleoșa spune fără ocol că răspunde la întrebarea pe care Ivan și-o pune sieși în dialogul său interior. Acest fragment este un exemplu tipic de cuvînt eficient și de rolul artistic ce-i revine în dialog. Foarte-important este rarmătorul lucru. Propriile sale cuvinte,, pitite într-un ungher al sufletului, stîrnesc împotrivirea și ura lui Ivan față de Aleoșa atunci cînd răsună în gura acestuia, fiindcă l-au atins într-adevăr în punctul dureros, fiindcă ele răspund într-adevăr la întrebarea sa. In genere, nu acceptă acum ca altcineva să ia în discuție problema sa interioară. Aleoșa o știe prea bine, dar presimte că, mai devreme sau mai tîrziu, Ivan, această „conștiință adîncă”, își va răspunde categoric: da, am ucis. De altfel, potrivit ideii lui Dostoievski, nici nu putea să-și dea alt răspuns. Și atunci trebuia să intervină cu folos cuvîntul lui Aleoșa, ca fiind cuvîntul celuiilalt: „Frățioare, continuă Aleoșa cu o voce tremurătoare, ți-am spus asta știind că ai încredere în mine. Ți-am spus acum, o dată pentru

totdeauna: *nu ești tu. ucigașul, nu ești tu!* Auzi? O dată pentru totdeauna! Dumnezeu m-a îndemnat să ți-o spun, chiar dacă, dîrn clipa asta, ar fi să mă urăști toată viața...” (p. 369).

Intersectîndu-se cu discursul interior al lui Ivan, cuvintele lui Aleoșa trebuie confruntate cu cuvintele diavolului, care de asemeni repetă cuvintele și gîndurile lui Ivan. Diavolul a introdus în dialogul interior al lui Ivan accente de bațjocură și de necruțătoare acuzare, la fel cu glasul diavolului din proiectul operei lui Trișa-tov, al cărui cîntec răsună „paralel cu imnurile, împle-tindu-se cu ele, uneori într-atîta, încît se suprapun aproape, deși exprimă cu totul altceva”. Diavolul vorbește la fel cu Ivan, și totodată ca un „altul”, care îi exa*-gerează și denaturează cu dușmănie accentele. „Tu ești eul meu, spune Ivan diavolului, numai că ai altă mutră”.(p. 417). Și Aleoșa introduce în dialogul interior al lui Ivan accente străine, dar diametral opuse. Aleoșa, ca „celălalt”, introduce tonuri ale iubirii și împăcării, firește cu desăvîrșire excluse în gura lui Ivan, atunci cînd e vorba de el însuși. Vorbirea lui Aleoșa și vorbirea diavolului, deși repetă cuvintele lui Ivan, le imprimă Un accent diametral opus. Unul întărește o replică din dialogul lui interior, celălalt altă replică.

Această amplasare a eroilor și corelația cuvintelor lor este tipică în cel mai înalt grad pentru Dostoievski. în dialogurile sale se ciocnesc și se înfruntă două voci scindate (una, în orice caz, e scindată), și nu două voci monologice cu caracter monolitic. Replicile deschise ale uneia răspund la replicile ascunse ale celeilalte. Opoziția dintre un erou și alți doi eroi, fiecare din cei doi din urmă fiind legat de replicile opuse din dialogul interior al celui dintîi, compun un grup absolut tipic pentru Dostoievski.

Pentru o justă înțelegere a concepției sale artistice este foarte important să luăm în considerație felul său de a aprecia rolul altui om ca „celălalt”, deoarece scriitorul își realizează principalele efecte artistice transpu-nînd unul și același cuvînt pe diferite voci opuse între ele. Ca o paralelă la dialogul lui Aleoșa cu Ivan, citat mai sus, reproducem un fragment din scrisoarea lui Dostoievski către G. A. Kovner (1877):

„Nu prea îmi stau la inimă cele două rînduri din scrisoarea Dumneavoastră, unde spuneți că nu Vă încearcă nici un regret pentru fapta

pe care ați săvîrșit-o la bancă. Există ceva superior argumentelor rațiunii și circumstanțelor de tot soiul, ceva căruia tot omul este dator să i se supună (adică, tot un fel de *steag*). Poate că sînteți îndeajuns de înțeleaptă ca să nu vă simțiți ofensată de sinceritatea și *inoportunitatea* notiței mele. În primul rînd, nu sînt nici eu mai bun decît Dumneavoastră și decît oricine (ceea ce nu este o falsă modestie, și apoi, la ce bun?), iar în al doilea rînd, chiar dacă în inimă Vă găsesc o justificare într-un fel (precum Vă invit și pe Dumneavoastră s-o faceți cu mine), oricum e preferabil să Vă dau eu dreptate, decît s-o faceți Dumneavoastră înșivă. „ 1

Amplasarea personajelor din *Idiotul* este analogă, în acest roman s-au format două grupuri principale: Nastasia Filippovna, Mîșkin și Rogojin formează unul din ele, Mîșkin, Nastasia Filippovna și Aglaia pe celălalt. Nu ne vom opri decît asupra celui dintîi.

Vocea Nastasiei Filippovna, precum am văzut, s-a scindat în două voci: una care o consideră „femeie pierdută”, vinovată, și alta care o declară nevinovată și o acceptă. Asocierea și interferența acestor două voci îi străbate discursul, cu predominarea uneia sau alteia dintre ele, dar fără ca vreuna să o biruiască definitiv pe cealaltă. Accentele fiecărei voci sînt intensificate ori întrerupte de glasurile reale ale altor oameni. Vocile care o condamnă o forțează să exagereze accentele vocii ei acuzatoare în ciuda acestor alte voci. De aceea căința ei dobîndește rezonanța proprie căinței lui Stavroghin sau rezonanței mai apropiate ca expresie stilistică a căinței „omului din subterană”. Cînd vine în casa lui Ganea, unde se știe condamnată, ea pozează dinadins în rolul de cocotă și numai vocea lui Mîșkin, care se intersectează *nucbMă*, T. III. M.-JI., rocH3flaT, 1934, p. 256.

cu cealaltă voce din dialogul ei interior, o face să schimbe brusc tonul și să sărute cu respect mina mamei lui Ganea, de care își bătuse joc doar cu o clipă înainte. Locul lui Mîșkin și al glasului său real în viața Nastasiei Filippovna este determinat de legătura lui cu una din replicile dialogului ei interior. „Parcă ea n-am visat să te întîlnesc odată și odată. Ai dreptate, de mult visez la asta; încă de pe atunci, în cei cinci ani cît am stat singură-singură la conacul lui, la țară; de multe ori mă luam cu gîndul și îmi închipuiam că un om întocmai ca tine, bun, cinstit, frumos, și chiar la fel

de neajutorat, îmi iese deodată în cale și-mi spune: «N-ai nici o vină, Nastasia Filippovna, iar eu te ador!». Să înnebunești, nu alta, de atîta frumusețe...” (ed. cit., p. 246).

Ea a deslușit această replică devansată a altui om în glasul real al lui Mîșkin, care o repetă aproape cu-vînt cu cuvînt la serata fatală din casa Nastasiei Filippovna.

Alta este prezentarea lui Rogojin. El devine pentru Nastasia Filippovna din capul locului simbolul întrupării celei de a doua voci a ei. „Doar sînt de-a lui Rogojin”, repetă ea de multe ori. A petrece cu Rogojin, a se duce la Rogojin înseamnă pentru ea să întrupeze și să realizeze total cea de a doua voce a ei. Rogojin, omul care o tocmește și o cumpără, și chiolhanurile lui apar ca o șarjă veninoasă care simbolizează decăderea ei. Lucrul acesta e nedrept față de Rogojin, deoarece el, mai ales la început, nu înclină de fel s-o condamne, în schimb știe s-o urască. Rogojin poartă un cuțit asupra sa, și ca o știe. Astfel e construit grupul acesta. Vocile reale ale lui Mîșkin și Rogojin se împletesc și se încrucișează cu vocile dialogului interior al Nastasiei Filippovna. Interferențele din glasul ei se transformă în planul subiectului în interferențe ale relațiilor ei cu Mîșkin și Rogojin: repetatele evadări de sub pirostriile cu Mîșkin la Rogojin și viceversa, de la dinsul la Mîșkin, ura și dragostea pentru Aglaia,

Alt caracter au dialogurile lui Ivan Karamazov cu Smerdeakov. Dostoievski atinge aici culmile măiestriei sale în arta dialogului.

Poziția reciprocă a lui Ivan și a lui Smerdeakov este foarte complexă. Am mai spus că dorința lui Ivan de a-și vedea părintele mort îi determină unele expresii de la începutul cărții, pe nesimțite și fără știrea lui. Această voce ascunsă e sesizată însă de Smerdeakov cu toată claritatea și fără nici un dubiu 2.

11 A.P. Skaftîmov, în studiul său *Compoziția tematică a romanului „Idiotul”*, (*Tetta-muH* „ ”

toți trufașii săi) calvarul nostalgiei și al singurătății care se manifestă într-o atracție invincibilă către dragoste și înțelegere; în acest fel, scriitorul dezvoltă ideea că în intimitatea sa, în propria sa simțire lăuntrică, omul *nu poate sa se accepte pe sine*, și, neputîndu-se consfinți singur, suferă în sinea

lui, și caută să găsească în inima altuia consfințirea ființei sale și aprobarea ei. Chipul Măriei din istorisirea prințului Mișkin întruchipează purificarea prin iertare.

Iată cum caracterizează poziția Nastasiei Filippovna în raport cu Mișkin: „Autorul descrie sensul interior al relațiilor nestatornice dintre Nastasia Filippovna și prințul Mișkin în felul următor: aspirația ei către ideal, setea de dragoste și iertare o fac să se simtă atrasă de Mișkin, și totuși fuge de el, ba din pricina sentimentului propriei nevrednicii (conștiința vinii, curățenia sufletească), ba din mândrie (incapacitatea de a uita de sine și de a primi iubirea și iertarea) (vezi culegerea *Теоретическое исследование творчества Достоевского*, no 148, H. I. Epickoro, J., „Cehtenb”, 1924, pp. 153. (148)).

A.P. Skaftimov rămîne însă în sfera analizei strict psihologice. El nu pune în lumină adevărata valoare artistică a acestui element în construirea grupului de eroi și a dialogului.

* Aleoșa aude și el limpede această voce a lui Ivan chiar de la început. Reproducem scurtul său dialog cu Ivan după asasinat. Acest dialog, în linii generale, este analog prin structura sa cu dialogul analizat mai sus, deși există pe alocuri și unele deosebiri.

„- Ți-aduci aminte (întreabă Ivan - M.B.) de seara cînd Dmitri a intrat buzna în casă după cină și l-a lovit crunt pe tata «Mai știi ce ți-am declarat atunci, că-mi rezerv dreptul de a dori» Spune-mi, în momentul acela nu ți-a trecut prin gînd cumva că s-ar putea să doresc moartea tatii?

- Da, mi-a trecut, îi răspunse domol Aleoșa.

- De altfel, așa a și fost, nici nu era greu de ghicit. Dar nu ți-a dat cumva prin gînd că mi-ar fi plăcut ca «o lighioană să înghită pe alta» adică, mai precis, că așteptam ca Dmitri să-l omoare pe tata și cît de curînd... c-aș fi fost gata chiar să-i dau o mîna de ajutor?

Aleoșa păli ușor și se uită drept în ochii lui.

- Vorbește izbucni Ivan. Vreau să știu neapărat la ce te-ai gîndit atunci? Trebuie să știu adevărul, mă-nțelege? tot adevărul! Răsufla sacadat, privîndu-șî fratele cu o scăpărare de ură, înainte ca Aleoșa să fi apucat să rostească un singur cuvînt.

- Iartă-mă, dar m-am gîndit și la asta în momentul acela, îi mărturisi în

șoaptă mezinul, și tăcu, fără să mai adauge măcar o cît de ușoară circumstanță atenuantă" (voi. II, pp. 381-382).

În intenția lui Dostoievski, Ivan dorește asasinarea tatălui său, o rîvnește, dar cu o condiție: ca el să ră-mîină străin de ea, atît aparent cit și în i n t e r i o r. El vrea ca omorul să fie opera fatalității inevitabile, mi numai fără voia lui, ci chiar împotriva, ei. „Să știi, îi spune lui Aleoșa, că totdeauna am să-i iau apărarea (tatei - M.B.). Cît privește dorințele, dă-mi voie să-mi rezerv toată libertatea" (voi. I. p. 197). Voința lui. Ivan, descompusă și ea de un dialog interior, ar putea fi prezentată în următoarele două replici:

„Nu doresc asasinarea tatei. Dar dacă va fi să fie, ea se va produce împotriva voinței mele”;

„Dar vreau ca asasinatul să se săvîrșească împotriva, voinței mele pentru că, în cazul acesta, nu voi fi părtaș moral la crimă, deci nu-mi voi putea face nici un fel de-mustrări de conștiință”... „

Astfel se construiește dialogul interior al lui Ivan. cu el însuși. Smerdeakov ghicește, mai exact descifrează lămurit, cea de a doua replică a acestui dialog, dar el interpretează în felul său tertipul cuprins în ea: Smerdeakov vede aici dorința lui Ivan de a nu-i da la mîinai nici o probă care să dovedească participarea lui ia crimă,, extraordinara prudență lăuntrică și exterioară „a omului deștept” care evită orice cuvînt direct ce ar putea să-l demaște și cu care „e interesant să stai la taclale”,, fiindcă îi poți vorbi numai în aluzii. Pînă la crimă, glasul lui Ivan îi pare integru și nescindat. El socoate dorința acestuia de a-și vedea tatăl mort drept concluzia foarte simplă și firească a convingerilor lui ideologice, a afirmației lui că „totul este îngăduit”. Smerdeakov nu aude prima replică din dialogul interior al lui Ivan și refuză pînă la sfîrșit a crede că prima voce a lui Ivan într-adevăr n-a dorit moartea tatălui. Or, în concepția lui Dostoievski, această voce era realmente sinceră, ceea ce îl îndreptățește pe Aleoșa să-l declare pe Ivan nevinovat, deși cunoaște foarte bine și cea de a doua voce a fratelui său, vocea „smerdeakoviană”.

Smerdeakov ajunge să dirijeze voința lui Ivan cu mină sigură și fermă, mai exact îi dă formele concrete ale unei anumite expresii de voință. Prin Smerdeakov replica interioară a lui Ivan se transformă din dorință în

acțiune. Dialogurile lui Smerdeakov cu Ivan, înainte de plecarea sa la Cernașnea, sînt, de altfel, întruchipări, uimitoare prin efectul artistic realizat, ale discuției dintre voința conștientă și fățișă a lui Smerdeakov (cifrată numai în aluzii) cu voința ascunsă (ascunsă și de el însuși) a lui Ivan, fără a ține seamă de voința conștientă și fățișă a acestuia. Smerdeakov se exprimă direct și sigur, adresîndu-și aluziile și echivocurile celei de a doua voci a dialogului său interior. Ii răspunde prima voce a lui Ivan. Prin urmare, cuvintele lui, pe care Smerdeakov le interpretează ca pe o alegorie cu sens opus, nu au în realitate un sens metaforic. Ele sînt cuvintele adevărate ale lui Ivan. Dar această voce a sa care îi răspunde lui Smerdeakov, e întreruptă ici-colo dereplica ascunsă a celei de a doua voci. Astfel se produce acea interferență datorită căreia Smerdeakov ră-mîne pe deplin convins de asentimentul lui Ivan.

Interferențele” acestea în vocea lui Ivan sînt extrem de fine și se manifestă nu atît în cuvînt, cît în pauza deplasată sub raportul sensului vorbelor sale, în schimbarea tonului, de neînțeles din punctul de vedere al primei sale voci, în rîsul său neașteptat și nelalocul lui etc. Dacă vocea cu care Ivan îi răspunde lui Smerdeakov ar fi unică și unitară, adică ar fi o voce pur monologică, toate aceste fenomene nu s-ar fi putut produce. Ele sînt rezultatul interferenței celor două voci dintr-o singură voce, a celor două replici dintr-o singură replică. Astfel sînt clădite dialogurile lui Ivan cu Smerdeakov pînă la crimă.

După crimă, construcția dialogurilor se schimbă. Acum Dostoievski îl face pe Ivan să recunoască treptat într-alt om dorința sa ascunsă, întîi confuz și ambiguu, apoi limpede și evident. Ceea ce îi păruse o dorință pusă la adăpost chiar de propria lui persoană, vădit pasivă și deci inocentă, pentru Smerdeakov se dovedește a fi o voință exprimată clar și lămurit, care-i dirijează acțiunile. Așadar, cea de a doua voce a lui Ivan se făcuse auzită și porunca, iar Smerdeakov nu fusese decît executorul voinței sale, „slugă credincioasă Liciardo”. In primele două dialoguri, Ivan se convinge că, în orice caz, sufletește a fost părtaș la crimă, fiindcă a dorit-o realmente și și-a exprimat vrerea fără nici un echivoc pentru altul. In ultimul dialog află că a participat la omor și în mod efectiv, manifest.

Țin să atrag atenția asupra următorului moment. La început, Smerdeakov considera vocea lui Ivan drept o voce monologică monolită. Ideea propagată de el - „totul este îngăduit” - i se părea cuvântul unui dascăl inițiat și sigur de sine. Dintru început, n-a înțeles că vocea lui Ivan este dedublată și că tonul său convingător și sigur

«are doar menirea să-l convingă pe el însuși, nicidecum f:să transmită cu convingere altora vederile sale.

O atitudine analogă observăm la Șatov, la Kirillov și la Piotr Verhovenski față de Stavroghin. Fiecare din ei îl urmează pe Stavroghin ca pe un învățător, închi-puindu-și că glasul lui este monolitic și sigur. Toți cred că le vorbește ca un mentor cu discipolul său; în realitate însă, el îi făcea participanți la insolubilul său dialog interior, în care încerca să se convingă pe sine, și nu pe ceilalți. Acum Stavroghin aude pe fiecare din ei repetându-i propriile lui cuvinte, dar cu un accent ferm, monologizat. El personal nu mai poate repeta aceste cuvinte decât cu un accent de ironie, nicidecum de convingere. Stavroghin n-a reușit să se convingă pe sine în nici o privință și ascultă, jenat, pe oamenii convinși de dînsul. Pe această temelie sînt construite dialogurile sale cu fiecare din cei trei discipoli ai săi.

„- Știi dumneata, începu el aproape amenințător, aplecîndu-se înainte pe scaunul său, cu ochi scînteind și ridicîndu-și degetul arătător al mîinii drepte (desigur fără să-și dea seama), știi dumneata care popor din lume este astăzi singurul «purător al dumnezeirii», care vine să înnoiască și să salveze lumea în numele unui nou Dumnezeu și care deține cheile vieții și ale cuvîntului cel nou... Știi dumneata care este acel popor și cum se numește?

- Potrivit formulării dumitale și a tonului cu care ai rostit-o, necesarmente eu trebuie să conchid, și se pare cît mai repede, că acest popor nu este altul decât poporul rus...

- Te și văd gata să pufnești în rîs, o ce neam! se smuci din locul lui Șatov.

- Liniștește-te, te rog; m-am așteptat în mod precis la ceva de genul ăsta.

- Te-ai așteptat la ceva de genul ăsta? Dar dumitale nu ți se par cunoscute aceste cuvinte?

- Foarte cunoscute; ghicesc prea bine la ce te gîn-dești. Întreaga frază a

dumitale, pînă și expresia popor «purător al dumnezeirii» nu este decît concluzia discuției noastre, pe care am avut-o acum doi ani și mai bine în străinătate, cu puțin înainte de plecarea dumitale în America... Cel puțin, pe cît îmi pot aduce aminte acum.

- Este o frază care-ți aparține în întregime dumitale, și nu mie. Propria dumitale frază, și nu numai ca o încheiere a discuției noastre. Nici n-am avut o discuție „a noastră”: exista un dascăl care rostea niște vorbe mari, și exista un învățăcel înviat din morți. Eu sînt acel învățăcel, iar dumneata ești dascălul” (ed. cit., p. 35).

Tonul convins al lui Stavroghin, cu care discutasese atunci peste hotare despre poporul „purător al dumnezeirii”, tonul „dascălului care rostea niște vorbe mari”

Își găsește explicația în faptul că, pe atunci, încerca încă să se convingă doar pe el însuși. Cuvintele sale, rostite-cu un accent convingător, se adresau eului său, alcătuiau replica sonoră a dialogului săra interior: „Nu glumeam atunci; încercînd să te conving, poate că mă gîndeam mai mult la mine decît la dumneata, zise enigmatic Stavroghin”.

Accentul de profundă convingere din vorbele eroilor lui Dostoievski nu provine în majoritatea cazurilor decît. din faptul că ele constituie o replică a dialogului interior, avînd menirea de a-l convinge chiar pe vorbitor. Iar intensitatea tonului de convingere vădește lupta interioară susținută de cea de a doua voce a eroului. Eroii lui Dostoievski nu rostesc aproape niciodată cuvinte desprinse de orice dispută lăuntrică.

Stavroghin își aude propria sa voce, dar cu accentele schimbate, și în vorbele lui Kirillov și ale lui Ver-hovenski: la primul cu credința maniacului, la cel de al doilea cu exagerarea cinicului.

Un dialog de tip deosebit îl formează dialogurile l-jî Raskolnikov cu Porfiri, deși în aparență seamănă perfect cu dialogurile dintre Ivan și Smerdeakov înainte de asasinarea lui Feodor Pavlovici. Porfiri se exprimă în aluzii, adresîndu-se vocii ascunse a lui Raskolnikov. Acesta se străduiește să-și joace rolul calculat și fără greș. Scopul lui Porfiri este de a sili vocea interioară a lui Raskolnikov să răzbată la suprafață, creînd astfel interferențe în replicile sale, bine calculate și debitate cu iscusință. De aceea

în cuvintele și intonațiile rolului jucat de Raskolnikov năvălesc mereu cuvinte și intonații adevărate ale glasului său real. La Porfiri, de asemenea, prin rolul anchetatorului credul, pe care și l-a asumat, se străvede uneori adevărata sa față de om al certitudinii; așa se face că în noianul replicilor fictive ale celor doi interlocutori se întâlnesc deodată și se încrucișează două replici autentice, două cuvinte reale, două priviri umane reale. În consecință, dialogul se transpune din când în când dintr-un plan - acela al înscenării - într-altul - al realității, dar numai pentru o clipă. Și numai în ultimul dialog asistăm la spectaculoasa nimicire a planului jucat și la apariția totală și definitivă a cuvântului pe planul real.

Reproducem mai jos această neașteptată pătrundere în planul real. La începutul ultimei discuții cu Raskolnikov, care are loc după mărturisirea lui Mikolka, Porfiri Petrovici pare să renunțe la toate bănuielile sale, ca pe urmă să declare neașteptat pentru Raskolnikov că Mikolka nu putea ucide:

„...Nu, aici nu-i vorba de Mikolka, dragul meu Ro-dion Romanici, nu este Mikolka vinovatul!

Aceste cuvinte, după tot ce fusese spus mai înainte, și care aduceau cu un fel de scuze, erau prea neașteptate. Raskolnikov începu să tremure ca străpuns de o săgeată.

- Atunci... cine... a ucis? întrebă cu glas întretăiat Raskolnikov, nemaiputându-se stăpîni.

Porfiri Petrovici se lăsă brusc pe speteaza scaunului, ca și cum l-ar fi mirat din cale-afară întrebarea lui.

- Cum, cine a ucis? repetă el de parcă nu-și credea urechilor. *Dumneata ai ucis*, Rodion Romanici! Chiar dumneata... adăugă el aproape în șoaptă, cu adîncă convingere.

Raskolnikov sări de pe divan, rămase cîteva clipe în picioare și se așeză din nou, fără să rostească o vorbă. Ușoare convulsii îi frămîntau mușchii obrazului...

- N-am ucis eu, bîigui Raskolnikov, așa cum fac copiii mici cînd sînt prinși asupra faptului” (ed. cit., p. 428).

Un loc extrem de important îl ocupă la Dostoievski dialogul cu caracter de spovedanie, unde se conturează deosebit de clar rolul altui om ca

„celălalt”, oricine ar fi el. Să facem un scurt popas la dialogul lui Stavroghin cu Tihon, acesta fiind cel mai pur exemplu de dialog cu caracter de spovedanie.

Poziția lui Stavroghin în acest dialog decurge în întregime din atitudinea sa ambiguă față de „celălalt”, în care neputința de a se dispensa de judecata și iertarea lui este dublată de dușmănia față de el și de împotrivirea la această judecată și iertare. Aceasta determină toate interferențele din vorbele, mimica și gesturile sale, schimbările bruște în starea lui de spirit și în ton, neîncetatele paranteze, anticiparea replicilor lui Tihon și violenta respingere a acestor replici imaginare. Face impresia că Tihon are în față doi oameni care, interferându-se, s-au contopit într-unui singur. Tihon întâmpină opoziția a două voci și este atras în lupta lor interioară ca participant direct.

„După ce fură schimbate primele salutări, nu se știe de ce foarte indistinct și cu vădită stinghereală, Tihon îl pofti pe oaspetele său în camera de lucru și îl invită în pripă să ia loc pe divan, în fața mesei; el însuși se așează foarte aproape, într-un fotoliu din nuiele. Aici, lucru de mirare, Nikolai Vsevolodovici păru a se pierde cu totul. Arăta ca și când ar fi luat o hotărâre extraordinară, implacabilă, dar totodată aproape irealizabilă. Cercetă camera cu privirea, dar fără să se oprească asupra celor ce vedea. Căzu pe gânduri, dar poate nici nu știa la ce se gândea. Tăcerea îl trezi și i se păru deodată că Tihon, cam încurcat, plecase ochii și că avusese chiar un zîmbet ciudat. Asta stîrni de îndată în el un soi de dezgust și revoltă. Vru să se ridice și să plece, cu atît mai mult cu cît. după părerea lui, Tihon era complet beat. Dar acesta ridică deodată ochii și îl privi cu o privire atît de hotărîtă, atît de încărcată de gânduri și, în același timp, atît de neașteptată și de enigmatică, în-cît Nikolai Vsevolodovici aproape tresări. 1 se păru deodată că Tihon știa pentru ce venise, că fusese înștiințat din vreme (cu toate că nimeni de pe pămînt nu putea să cunoască scopul vizitei lui) și dacă acum nu deschidea el cel dintîi vorba, era pentru că îl cruța și se temea să nu-l umilească.” *i*

Flagrantele schimbări survenite în starea de spirit și în tonul lui Stavroghin determină tot dialogul următor, învinge cînd o voce, cînd alta,

dar în majoritatea cazurilor replica lui Stavroghin este construită în planul contopirii interferențe a celor două voci.

„Ciudate și confuze erau aceste revelații (despre vizitele diavolului la Stavroghin - M.B.) care păreau să fie făcute într-adevăr de un nebun. Dar Nikolai Vsevolodovici vorbea în același timp atât de deschis, cu o sinceritate atât de bizară și necunoscută la el, cu o naivitate atât de străină lui, încât părea că vechiul om din el dispăruse dintr-o dată și cu desăvârșire. Nu-i fusese de loc rușine să exprime teama pe care i-o dădea fantoma lui. Dar totul nu dură decît o clipă și pornirea pieri tot atât de neașteptat cum apăruse.

- Astea sînt toate prostii, spuse el necăjit, reve-nindu-și. O să mă duc să consult un doctor.

Și ceva mai jos:...astea sînt prostii. O să mă duc la doctor. Prostii! Prostii ridicole! Sînt tot eu, sub diferite aspecte, asta e tot. Fiindcă am adăugat această... frază, veți gîndi cu siguranță că eu continuu să mă îndoiesc și că nu sînt sigur dacă sînt într-adevăr eu și nu dracul.” 2

Mai întîi învinge aici una din vocile lui Stavroghin și face impresia că „vechiul om din el dispăruse dintr-o dată”, ca din împlinire. Pe urmă însă intervine iarăși cea de a doua voce, care provoacă o flagrantă schimbare a tonului și rupe replica. Are loc devansarea tipică a reacției lui Tihon, însoțită de toată suita fenomenelor pe care le cunoaștem.

Hyenmu no ucmopuu Jtumeepamypu u Obw,ecmeeHHOCmu, «un. 1, P. M. UocmoecKUă, ed. cit., p. 6. *Ibidem*, pp. 8-9.

În sfîrșit, înainte de a îramîna lui Tihon paginile spovedaniei sale, cea de a doua voce a lui Stavroghin îi întrerupe brutal vorbele și intențiile, declarîndu-și independența și disprețul față de altul, lucru în totală contradicție cu ideea spovedaniei sale și cu însuși tonul acestei declarații.

„- Ascultați, mie nu-mi plac psihologii și spionii, cel puțin aceia care vor să se bage în sufletul meu. Nu chem pe nimeni, n-am nevoie de nimeni, mă voi aranja rîngur. Credeți că mi-e frică de dumneavoastră? El ridică glasul și-și îndreptă capul într-o mișcare de sfidare: Sînteți sigur că am venit să vă mărturisesc un secret «teribil», și îl așteptați cu toată curiozitatea pioasă de care sînteți în stare. Ei bine, aflați că nu vă voi revela nimic, nici un secret,

pentru că nu am nici o nevoie de dumneavoastră.”

Structura acestei replici și poziția ei în ansamblul dialogului sînt perfect similare fenomenelor analizate în *Însemnări din subterană*. Tendința către infinitul insolubil în relațiile cu „celălalt” se manifestă aici poate într-o formă și mai brutală.

Tihon știe că trebuie să fie pentru Stavroghin reprezentantul „celuilalt” ca atare, că vocea lui nu se opune vocii monologice a lui Stavroghin, ci năvălește în dialogul său interior, unde locul „celuilalt” pare dinainte hotărît.

„- Răspundeți la întrebarea mea, dar sincer, numai mie, rosti Tihon pe un alt ton, dacă cineva v-ar ierta asta (el arată spre foi), nu unul din cei pe care îi stimați sau de care vă temeți, ci un necunoscut, un om pe care nu l-ați cunoscut niciodată, care v-ar ierta în tăcere în sinea lui, citind cumplita dumneavoastră spovedanie, oare acest gând v-ar ușura sau v-ar fi indiferent?

- Asta m-ar ușura, răspunde Stavroghin cu jumătate glas. Dacă m-ați ierta, asta mi-ar face mult bine, adăugă el coborîndu-și privirea.

- Cu condiția ca și dumneavoastră să mă iertați, rosti cu glas pătruns Tihon.”

Aici se conturează cu toată claritatea funcțiile în dialog ale altui ins ca atare, ale unui ins neconcretizat din punct de vedere social și existențial-pragmatic. Acest alt ins, „un necunoscut, un om pe care nu l-ați cunoscut niciodată”, își îndeplinește funcțiile în dialog în afara subiectului și în afara atributelor sale în subiect, se achită de ele ca „omul din om” luat *stricto senso*, ca exponent al „tuturor celorlalți” pentru „eu”. Prin această tratare a „celuilalt” comunicarea între eroi dobîndește un caracter deosebit și se așază pe cealaltă parte a tuturor formelor sociale reale și concrete (de familie, de castă, de clasă, existențial-fabulistice)². Să zăbovim și asupra unui alt pasaj unde această funcție a „celuilalt” ca atare, oricine ar fi el, se dezvăluie extrem de limpede.

„Oaspetele de taină”, după ce mărturisește lui Zosima crima săvîrșită, se înapoiază la el în ajunul pocăiiv--ței sale publice, cu gând să-l omoare. Îl mîna numai ura pentru „celălalt” ca atare. Iată cum își descrie starea

sufletească:

„După ce am plecat de la tine, am rătăcit multă vreme pe străzi în miez de noapte, luptându-mă cu mine însumi. Și deodată m-am simțit cutropit de o ură cumplită împotriva ta. «Sînt în puterea lui, e singurul meu judecător și nu pot pregeta să-mi fac mîine osînda, fiindcă el știe tot.» Nu mă temeam că ai putea să mă dai în vileag (nici prin gînd nu mi-ar fi trecut una ca asta), dar îmi ziceam: «Cum o să mai îndrăznesc să mă uit în ochii lui dacă nu mă duc să mă denunț de bunăvoie?». Chiar dacă te-ai fi aflat în cine știe care parte a lumii, peste mări și țări, numai faptul că ești în viață mi s-ar fi părut

Ibidem. p. 35. Ni se pare interesantă comparația” dintre aceste fragmente și rîn-durile din scrisoarea lui Dostoievski către Kovner, citate anterior. * Precum știm, aici Dostoievski pătrunde în spațiul și timpul carnavalesc al misterelor, unde are loc ultimul eveniment al interacțiunii conștiințelor din romanele sale.

din cale-afară de chinuitor! Cu nici un chip n-aș fi putut să mă împac cu gîndul că trăiești, cunoscînd totuL despre mine, și că mă judeci. Te uram ca și cum tu ai fi fost singurul vinovat” (*Frații Karamazov*, voi. I, p. 431).

Glasul „celuilalt” om real din dialogurile confesive este totdeauna prezentat în mod similar, manifest în afara subiectului. Dar această tratare a „celuilalt”, deși, într-o formă mai puțin vizibilă, caracterizează fără excepție toate dialogurile importante ale lui Dostoievski: într-adevăr, ele sînt pregătite de subiect, dar punctul culminant, apogeul dialogurilor, se înalță deasupra subiectului în sfera abstractă a raportului pur de la om la om.

Cu acestea încheiem examinarea tipurilor de dialog,, deși sîntem departe de a le fi epuizat. Mai mult, fiecare tip are numeroase variante, de care nu ne-am ocupat de fel. Principiul de construcție rămâne însă același peste tot. Pretutindeni asistăm la întretăierea, consonanța sau interferența replicilor din dialogul deschis cu replicile din dialogul interior al eroilor. Pretutindeni, o anumită totalitate de,idei, de cugetări și cuvinte este transmisă de cîteva voci ne contopite, dobîndind în fiecare din ele rezonanțe diferite. Dar nu această, totalitate de idei ca atare, ca ceva neutru și sieși identic,, constituie obiectul aspirațiilor autorului. Nu, ele se îndreaptă spre realizarea temei pe mai multe voci diferite, spre eterofonie și

polifonie ca principiu cu acțiune permanentă al temei. Pentru Dostoievski prezintă importanță amplasarea vocilor și interacțiunea lor.

Prin urmare, dialogul exterior, exprimat compozițional, este indisolubil legat de dialogul interior, adică de microdialog și, în oarecare măsură, se sprijină pe el. Și amîndouă aceste dialoguri sînt la rîndul lor indisolubil legate de marele dialog al romanului în întregul său, care le cuprinde. Romanele lui Dostoievski sînt dialogale de la. un capăt la altul.

Receptarea dialogală a lumii, precum am văzut, străbate și restul operei lui Dostoievski, începînd cu romanul. *Oameni sărmani*. De aceea natura dialogală a cu-vîntului se dezvăluie în operă extrem de viguros și de-a dreptul palpabil. Studiul metalingvistic al acestei naturi, și mai ales al numeroaselor varietăți ale cuvîntului difon și a influențelor acestuia asupra diferitelor aspecte ale construcției vorbirii, găsește în această creație un material extrem de rodnic.

Deopotrivă cu toți marii maeștri ai cuvîntului, Dostoievski avea darul de a auzi și de a transmite conștiinței sale de artist creator noi laturi și profunzimi ale cuvîntului, foarte slab exploatate, și numai în surdina, de către alți artiști. Pe Dostoievski nu l-au preocupat doar funcțiile figurative și expresive ale cuvîntului, obișnuite pentru un artist, nu l-a preocupat doar arta de a recrea obiectual specificul social și individual al vorbirii personajelor - lucrul cel mai de preț pentru el l-a constituit interacțiunea dialogală între vorbiri, indiferent de particularitățile lor lingvistice. Să nu uităm că principalul obiect al figurării sale este cuvîntul însuși, cuvîntul cu valoare pleneră. Scrierile lui Dostoievski înseamnă rîvînt despre cuvînt, adresat unui cuvînt. Cuvîntul întruchipat se în-tîlnește la același nivel cu cuvîntul care întruchipat și se bucură de aceleași drepturi cu el. Ele se întrepătrund și se suprapun sub diferite unghiuri dialogale. Această în-tîlnire dă în vileag și scoate în prim plan noile aspecte și funcții ale cuvîntului, pe care am încercat să le caracterizăm în prezentul capitol.

ÎNCHEIERE

AM ÎNCERCAT să arătăm în lucrarea noastră originalitatea lui Dostoievski, scriitorul care, aducînd în literatură noi forme de viziune artistică, a izbutit datorită lor să descopere și să vadă noi aspecte ale omului

și ale vieții sale. Ne-am concentrat atenția asupra noii poziții artistice care i-a îngăduit să lărgască orizontul viziunii artistice, să privească omul sub alt unghi de vedere artistic.

Continuator al „liniei dialogale” în dezvoltarea prozei artistice europene, Dostoievski a creat un nou gen de roman - romanul polifonic; particularitățile inovatoare ale acestui gen de roman ne-am străduit să le explicăm în prezenta lucrare. Crearea romanului polifonic constituie, după aprecierea noastră, un uriaș pas înainte nu numai în evoluția romanului, adică a tuturor genurilor care evoluează în orbita lui, dar, în general, în evoluția gândirii artistice a omenirii. Considerăm că se poate vorbi de-a dreptul de o gândire artistică polifonică deosebită, care depășește hotarele romanului ca gen. Această gândire accede la asemenea laturi ale individualității umane și, înainte de toate, la conștiința umană care gândește și la sfera dialogală a existenței sale, care nu pot fi asimilate artistic de pe poziții monologice. În prezent, romanul lui Dostoievski oferă, poate, modelul cel mai influent din Apus. Oameni cu ideologii complet diferite, adeseori profund ostile ideologiei lui Dostoievski, calcă pe urmele artistului, captivați de voința lui artistică, de noutatea principiului polifonic al gândirii artistice, descoperit de el.

Dar înseamnă oare toate acestea că romanul poli-fonic, o dată descoperit, anulează formele monologice ale romanului ca fiind perimate și deci inutile? Bineînțeles, nu. Un gen nou, luînd naștere, nu anulează și nu înlocuiește niciodată genurile existente. Orice nou gen vine numai să completeze pe cele vechi, să lărgască cercul lor. Căci fiecare gen are sfera sa preferată de existență, și este neînlocuibil în cadrul ei. Apariția romanului polifonic nu anihilează și nu limitează cîtusi de puțin dezvoltarea continuă și productivă a formelor monologice ale romanului (biografic, istoric, de moravuri, romanulepopee etc), deoarece vor rămîne și se vor extinde totdeauna sfere din existența omului și a naturii care să impună prin excelență formele obiectuale și complinitorii, adică monologice, ale cunoașterii artistice. Dar, repetăm din nou, conștiința umană care gândește și sfera dialogală din existența acestei conștiințe sînt inaccesibile în toată profunzimea și specificitatea lor abordării artistice

monologice. Ele au devenit pentru prima oară obiectul unei autentice figurări artistice în romanul polifonic al lui Dostoievski.

Așadar, nici un nou gen artistic nu suprimă și nu înlocuiește pe cele vechi. Dar în același timp, fiecare nou gen important și valoros, din momentul în care a apărut, influențează tot cercul genurilor vechi: genul nou face ca genurile vechi să devină, cum s-ar spune, mai conștiente; el le silește să-și dea mai bine seama de posibilitățile și de limitele lor, adică să-și biruie naivitatea e a. Așa s-a întâmplat bunăoară cu influența romanului, ca gen nou, exercitată asupra tuturor vechilor genuri literare: nuvela, poemul, drama, lirica. În plus, genul nou poate exercita totodată o influență pozitivă asupra genurilor vechi, firește în măsura permisă de natura lor; astfel putem vorbi, de pildă, de o anumită „romanizare” a genurilor vechi în epoca de înflorire a romanului, înrîurirea genurilor vechi de către cele noi contribuie în majoritatea cazurilor la înnoirea și la îmbogățirea lor. Această afirmație se extinde, desigur, și la romanul polifonic. Profilate pe fundalul creației lui Dostoievski, multe din vechile forme literare monologice par naive și simpliste. În această privință, romanul polifonic al lui Dostoievski a exercitat o influență extrem de rodnică și asupra formelor monologice.

Romanul polifonic ridică noi exigențe și în fața gîndirii estetice. Crescută în formele monologice ale viziunii artistice, pătrunsă de aceste forme pînă în adîncul ei, gîndirea estetică înclină să le absolutizeze și să nu le vadă limitele.

Așa se explică de ce tendința de a monologiza romanele lui Dostoievski persistă și în zilele noastre cu atîta vigoare. Ea se exprimă în străduința de a da în cursul analizei caracteristici complinitorii eroilor, de a atribui neapărat autorului o idee monologică bine definită, de a căuta pretutindeni aparențe de verosimil cu realitatea etc. Mulți ignorează ori neagă nonfinitatea de principiu și deschiderea dialogală a lumii artistice dostoievskiene, adică însăși esența ei.

Conștiința științifică a omului contemporan a învățat să se orienteze în condițiile complicate ale „universului probabil”, nu se intimidează în fața nici unor „nedeterminări”, de care ține seamă și știe să le calculeze valoarea. Această conștiință s-a deprins încă demult cu lumea lui Einstein,

cu pluralitatea sistemelor sale de referință etc. Cu toate acestea, în domeniul cunoașterii artistice răsună uneori glasuri care continuă să pre-

1 Atunci ctnd ele nu se sting „de moarte bună”.

tindă determinarea cea mai primitivă și mai grosolană, ceea ce, evident, nu poate oferi imagini autentice.

Trebuie să renunțăm la deprinderile monologice, spre a ne acomoda cu noua sferă artistică descoperită de Dostoievski și spre a ne orienta în acel model artistic al universului, incomparabil mai complex, pe care l-a creat.